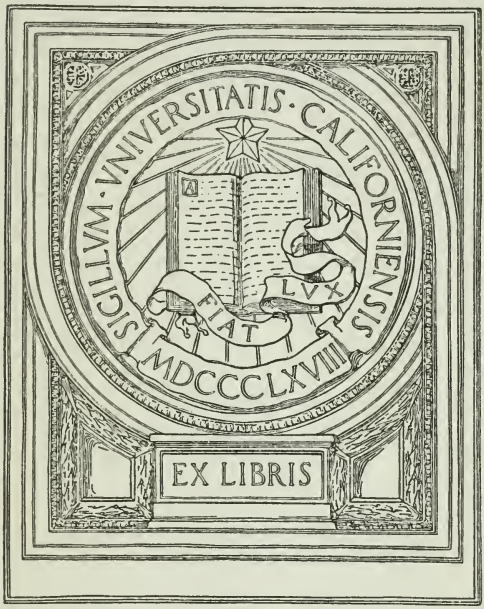
A
000 189 910
3
UC SOUTHERN REGIONAL LIBRARY FACILITY

UNIVERSITY OF CALIFORNIA
AT LOS ANGELES




IN MEMORIAM
S. L. MILLARD ROSENBERG

Herrn Hofrath Dr. Edmund v. Zoller

zum Zeichen der Hochachtung

vom Verfasser

# LA WALHALLA.

# LA WALHALLA

Y

# LAS GLORIAS DE ALEMANIA.

NOTICIAS DE TODOS LOS PERSONAJES
QUE ALCANZARON HONROSA CELEBRIDAD É IMPERECEDERA FAMA
ASÍ EN LA GUERRA COMO EN LA POLÍTICA,
ASÍ EN LAS CIENCIAS COMO EN LAS ARTES Y EN LAS LETRAS:
EL EMPERADOR GUILLERMO,
LOS PRÍNCIPES FEDERICO CÁRLOS Y FEDERICO GUILLERMO DE PRUSIA
BISMARCK, MOLTKE, ROON, LA REINA LUISA DE PRUSIA
BLÜCHER, SCHARNHORST, GNEISENAU,
STEIN, CORNELIUS, HUMBOLDT, ARNDT, KOERNER,
RÜCKERT, UHLAND, ETC., ETC.,

POR

D. JUAN FASTENRATH,
natural de Colonia, é hijo adoptivo de Sevilla,

**y un prólogo por Don Manuel Juan Diana.**

TOMO CUARTO.

MADRID,
IMPRENTA, ESTEREOTIPIA Y GALVANOP.ª DE ARIBAU Y C.ª
(SUCESORES DE RIVADENEYRA),
impresores de Cámara de S. M.
Duque de Osuna, 3.

1878.

CT
1054
F26w
v.4

ANTE LA TUMBA

## DE MIS QUERIDOS PADRES.

---

Si al cantar de mi patria á los que un dia
Con su ciencia y valor enaltecieron,
Sus claros nombres en la lira mia
A los vuestros se unieron,

¿Cómo del Arte al admirar la gloria
Y la fama del Genio esclarecido,
Ora ¡oh Padres! dejar vuestra memoria
Pudiera en el olvido?

¿Cómo olvidaros, si sus ígneas alas
Halló en vosotros el amor que siento,
Cuando el arte germánico sus galas
Mostró á mi pensamiento?

Al contemplar las mágicas creaciones
Que de mi patria son lauro y grandeza,
Goza absorto el espíritu en regiones
De mística pureza.

253749

Y ora las altas bóvedas admire,
De Gerardo inmortal gloria y decoro,
Ora en las obras de Guillermo aspire
De fe rico tesoro:

Ya el tono me deslumbre de Durero,
Ya el dibujo de Rubens admirable,
Ya de Breughel y Rembrandt el severo
Color inimitable;

Ante sus obras fúlgidas mi mente
Contémplase á otra esfera arrebatada;
Torna á pasados tiempos, vive y siente
Del genio en la morada.

Y las pléyades viendo que se encumbran
Siglo tras siglo en la germana esfera,
Soles del arte que el espacio alumbran
En su triunfal carrera;

Ambiciono al narrar el claro brillo
Que por sus hijos mi nacion alcanza,
Que en la patria de Herrera y de Murillo
Resuene mi alabanza.

Cediendo á tal afan mi mente admira
El hechizo de lienzos inmortales,
Ó bien bajo las bóvedas se inspira
De excelsas catedrales.

Tú, rico en galas, aplaudido templo
Que Colonia en su seno muestra ufana,
Donde el augusto símbolo contemplo
De la unidad germana;

Sumergido me ves, cien y cien veces
En deliciosos éxtasis mirarte;
Que á mis ojos magnífico apareces
Cual prodigio del arte.

Cuando á la incierta luz de tus ojivas,
Do templa el sol sus vivos resplandores,
Admiro de tus bóvedas altivas
Los mágicos primores:

Y las notas al par dulces y graves
Llegan á mí del órgano sonoro,
Conmovido prostérnome en tus naves
Y á Dios, ferviente adoro.

¡Padres del corazon! En tal momento
Por misterioso afan sobrecogido,
Juzgo escuchar vuestro apacible acento,
Del alma tan querido.

Os miro ante las aras do algun dia,
Por mí alzando sentidas oraciones,
Vuestro piadoso ejemplo me ofrecia
Benéficas lecciones.

¡Gracias! La luz que al corazon del niño
Llevasteis de dulcísima creencia,
Fulgura en sus recuerdos de cariño
Y es sol de su existencia.

¿Cómo olvidaros al pulsar la lira
Si el vivo amor que por vosotros siento,
Es el númen sagrado que me inspira,
Si es vuestra fe mi aliento?

Dejadme, pues, que á vuestra tumba lleve
La nueva flor donde mi mente ufana
Los altos genios á ensalzar se atreve
De la nacion germana.

Hoy á vosotros, como siempre, acudo;
Padres queridos, acoged mi idea;
Y de mis obras misterioso escudo
Hoy, como siempre, vuestro nombre sea.

JUAN FASTENRATH.

Colonia, 30 de Noviembre de 1877.

---

# LA WALHALLA

Y

# LAS GLORIAS DE ALEMANIA.

## I.

### Algunas consideraciones sobre el desarrollo del ideal de la Vírgen en la Pintura.

No hay culto más poético que el culto á María, Vírgen y Madre, mártir de amor, solitaria del Gólgota, casta paloma, estrella del Oriente, faro encendido en nuestra noche, sol sin mancilla, límpida fuente de consuelo, flor de las flores del Eden. El culto á la celestial señora, cuya apoteósis es la apoteósis de la mujer, ese culto que brillará de dia en dia con más nítidos resplandores, es una cadena mágica que con lazos de diamantes une á *Colonia* y á *Hispalis* bella, pues si á la nevada orilla del Rhin, en la ciudad de San Gereon, de Santa Úrsula y de San Engelberto el culto á la Madre de Dios cele-

braba su primer triunfo esplendoroso en los lienzos magníficos de los maestros Guillermo y Estéban, que, cual apóstoles del arte, cual fieles traductores de la verdad divina, inflamado el pecho de férvida piedad, supieron pintar con celestial poesía á la Madre Purísima de amores, alcanzó su apogeo en la ribera preciada del Bétis cristalino, en la ciudad de Santa Justa y de Santa Rufina, en la ciudad de San Fernando, en las obras inmortales del feliz Murillo, artista sin segundo, pintor privilegiado de María, el que penetrando arrebatado en la region ideal concibió lo que no pudo concebir la terrenal inspiracion del hombre.

Perseguiré el desarrollo del ideal de María á traves de los siglos, aunque trazándolo sólo con ligera pincelada, como humilde ofrenda al pueblo que se envanece con Vírgenes tan celebradas como la de la Almudena, la de la Soledad, la de los Remedios, y que en Sevilla venera á la Vírgen María bajo la advocacion de la Antigua; en las orillas del Ebro, á la Vírgen del Pilar; en la villa del Manzanáres, á la Vírgen de Atocha; en la montaña, á la Vírgen de Monserrat; entre los riscos á la Vírgen de Covadonga.

Ya los retratos de la Vírgen que se encuentran en las Catacumbas, pintando la que es la blanca rosa del valle Sharons, rosa sin espinas, clavel di-

vino, azulado lirio, maravilla del campo, gala del cielo; la que era más bella que Sara y Raquel, más noble y prudente que Abigail, más valerosa que Esther, más grande que Judith, más casta que Susana, ostentan el gérmen del tipo de María, aquella frente alta y libre, aquellos cabellos largos, aquel rostro hermoso de figura de óvalo, aquella nariz larga, aquellos ojos grandes, aquellos labios finos, aquella dignidad tranquila, aquella dulzura elegiaca, aquella blandura de la expresion espiritual.

Segun dice el profesor Herman Ulrici en su libro *Tratado sobre la Historia del Arte* (Leipzic, 1876), pág. 87, «en la mayoría de las imágenes más antiguas, en las Catacumbas del siglo II, se ve á la Vírgen sola, tendiendo los brazos en actitud de orar, quizá como símbolo del Oficio divino ó de la Iglesia, miéntras en las imágenes del siglo VI aparecen juntos María y su hijo adornados con ropas de gala.»

Desde el siglo IX hasta el XVII, la representacion de la Madre y el Niño se hizo el tema predilecto de los artistas, la delicia del clero y de la entusiasta muchedumbre.

Hasta el siglo XIII el Niño Divino, el cual es llamado con el dulce nombre de *Jesus*, que quiere decir Salvador, se nos presenta vistiendo una luenga

y alta túnica de púrpura deslumbrante, teniendo en su izquierda al globo ó al cetro imperial, levantando la diestra como bendiciendo, sentado en el dulce regazo de María como un jóven Rey sentado en el trono, y lo mismo que el del Niño, tiene el semblante de María una expresion severa, apareciendo ésta, no cual Madre amantísima, sino cual instrumento de la gracia divina, cual trono vivo del Príncipe de la vida. Pero despues, —y á mí no me resta sino reproducir aquí las palabras del citado Sr. Ulrici—«se mitiga la severidad de la expresion de las cabezas, desaparece el cetro imperial, cae la mano levantada, el vestido del Niño se hace más corto, pierde su aire de traje regio y acaba cediendo el puesto á un solo paño ó velo. El rostro de la Vírgen se anima y recibe, si áun no la expresion de la maternidad, en cambio la del amor.»

Desde la mitad del siglo XIV hasta fines del XV los artistas aspiraron á alcanzar en la Vírgen Madre la expresion más alta y más cumplida de la *virginalidad* pura é inmaculada, encontrándose la misma aspiracion en los pintores de la Escuela florentina como en los de la Escuela de Umbría, en los venecianos como en los de la Italia superior, y en los maestros de la Escuela flamenca como en los maestros alemanes. Aquella contemplacion alcanzó su cenit en los lienzos de *Leonardo de Vinci* y de

*Rafael*, aunque el primero mezcle con aquella gracia encantadora, con aquella ternura entrañable, no sé qué dulzura sentimental. La virginidad de la que fué más casta que la perla nacarada, más pura que la vírgen rosa, la retrató el de Urbino en su creacion peregrina llamada *La Bella Jardinera*, que se admira en la galería del Louvre.

¡ Qué encanto tan artístico en colocar al Niño Divino al lado de la Vírgen floreciente, ideal de gracia y de belleza humana! Pero esa idea era aún capaz de gradacion, pues á los artistas les quedaba reservado pintar á María, no sólo cual Vírgen pura, sino cual Vírgen que el Espíritu Santo inundaba de su lumbre, cual Vírgen santa y bendita, cual *Vírgen transfigurada* que, al llevar en sus entrañas la salvacion del mundo, sentia penetrado por ella tambien su corazon, y que despues de nacido el Hombre-Dios era la primer alma creyente, el primer gérmen de la Iglesia futura.

Esa idea que nos presenta en María á la vez la límpida pureza, la belleza del cuerpo virginal y la hermosura celestial del alma penetrada por la luz divina, la realizaron primero dos artistas insignes que vivieron en *Colonia*, los maestros *Guillermo* y *Estéban*.

La perla que se debe al primero, llamada *La Vírgen de la flor de haba*, la encierra el Museo de Co-

lonia; la joya debida al segundo y bautizada con el nombre de *Dombild*, la guarda la catedral de la misma ciudad. No se encuentra en el semblante de María, pintado por los dos mencionados artistas, ninguna señal de ternura maternal: en ambos retratos la Vírgen con su alma pura é infantil, no parece sino la virgínea copia del Niño que lleva en su regazo, y al crear retrato tan peregrino aquellos artistas, que son la gloria de Colonia, lograron expresar con los medios más sencillos la fe cumplida, aquella fe que, segun dijo el Señor, no mora sino en un alma cándida é infantil.

La misma esencia ideal, pero de un modo áun más perfecto en cuanto á la correccion del dibujo y de la perspectiva, la expresó *Rafael* en su obra maestra *La Vírgen Sixtina*, con la cual se envanece la galería de Dresde. ¿Quién no ha visto siquiera una copia de esta maravilla del arte que representa la Transfiguracion de María, la Reina del cielo y de las mujeres? Es una Transfiguracion, sí, pero no una Transfiguracion como la del monte Tabor, sino una Transfiguracion ideal en que María, animada por el Espíritu divino de Cristo, parece trasladada al reino de Dios, á un reino visible para el creyente. Por eso en este lienzo el suelo se abre como por una especie de ventana ó puerta despues de corrida la cortina. A la entrada del cielo el papa Sixto IV de-

pone su triple tiara, porque en aquel reino no domina sino la Vírgen, es decir, la fe pura y virginal. La Vírgen lleva al Niño, pero no cual madre terrestre, sino penetrada de la grandeza, de la dignidad entera de Aquél á quien lleva, y el Hijo, con su mirada penetrando al mundo, con su faz de angélica hermosura en que brilla la eterna majestad, se presenta como el espíritu más alto, más profundo, más sublime, encarnado en un niño hermoso. La Madre y el Niño en aquella creacion de Rafael son, segun la acertada interpretacion del Sr. Ulrici, tanto símbolos del amor divino, el cual constituye la esencia del Criador, como símbolos de cristianismo, y los grupos que rodean á aquellas dos figuras sublimes representan la fe cristiana manifestándose en los angelitos que se apoyan en el umbral de la puerta del cielo, y manifestándose tambien así en el alma delicada y virginal de la mujer representada por Santa Bárbara, como en el espíritu alto del hombre representado por el papa anciano Sixto IV, que, viendo que la copia entera del cristianismo no se puede alcanzar por las aspiraciones del pensamiento y de la voluntad, sino por un amor y por una confianza sin reserva, se vuelve niño y levanta su hermosa cabeza hácia el Dios-Hombre.

Así *Rafael*, el bíblico pintor del Vaticano, como los maestros *Guillermo* y *Estéban*, representan la

contemplacion ideal. El en que se reproducia aquella lírica juvenil de la escuela primitiva de Colonia; el en que encontramos otra vez aquel ideal de pureza, de delicadeza y de dulzura, fué *Hans Memling*, uno de los socios de la *Walhalla*, miéntras *Huberto van Eyck* y la escuela de Flándes se dedicaron á representar los grandes misterios de la creacion y del cristianismo, ó á producir efectos morales, siendo sus pinturas como poemas épicos ó didácticos.

El hermano de Huberto, *Juan van Eyck*, otro socio de la *Walhalla*, en vez de celebrar, como éste, las grandes hazañas de Dios y del Cordero por una epopeya mística, se limitó á rendir culto á María en una forma más lírica, pintándonos á la Vírgen, ora en el pórtico de una iglesia, ora en un aposento que respira todos los encantos de la tranquilidad y de la comodidad domésticas, ora al aire libre en un paisaje animado por figuras infinitas y adornado con edificios magníficos. La Vírgen de *Juan van Eyck*, que revela todo un artista, áun á los ojos más profanos, ostenta corona y perlas, porque el pintor trataba de honrar á la Madre de Dios por los mismos medios que los grandes de la tierra se distinguen de los comunes mortales; pero aquel amor á lo brillante que se encuentra en el pintor flamenco estriba tambien en lo que la luz es

el alma de la naturaleza, el reflejo de lo divino.

Ya en el siglo XV los artistas alemanes empezaron á pintar á la Vírgen como *matrona* y *madre*, poniéndola en relacion más íntima con la realidad. Esa idea la llevó á la perfeccion en el siglo XVI el gran pintor aleman *Hans Holbein* retratando en la Vírgen la *mujer* y la *madre*, pero en el sentido ideal, la madre celestial, corriente inagotable de amor, la madre bendita de la humanidad entera, el genio tutelar, el amparo de las familias, el consuelo de las madres. En el lienzo admirable de Holbein, respecto al cual dos ciudades, Karlsruhe y Dresde, se disputan quién tenga en su poder el original, se ve á la Vírgen, dulce prototipo de bondad maternal y de piedad, protegiendo con su sagrado manto á la familia del alcalde de Basilea, Jacobo Meyer, que arrodillada la rodea y la adora, convirtiendo su casa en un templo tranquilo. Es controvertible si el niño que la Vírgen lleva en sus brazos representa á Jesus ó al hijo menor del Alcalde, restablecido de una enfermedad mortal.

Si la Galería de Dresde ha de conceder la palma á la de Karlsruhe en cuanto al original de Hans Holbein, en cambio puede llamar suya la famosa *Noche de Correggio*. Este cuadro nos muestra un establo erigido en las ruinas de un templo: en el pesebre está la luz del mundo, El que resplandeció en

las entrañas de María cual diamante purísimo y que la está coronando de sus rayos celestiales. Al Niño, de que brota la luz en señal de que con su nacimiento han de desvanecerse las tinieblas y ha de cesar la noche de la muerte, lo saludan los pastores, la Vírgen y hasta los ángeles que descienden del cielo, ostentando una actitud que deja que desear mucho respecto á la belleza artística, pero que es debida al exceso de júbilo que los llena. La Vírgen, arrodillada ante el Niño, respira ternura maternal; pero aquella Vírgen tan infantil ostenta áun más un alma inclinada hácia lo divino, y parece la representante más genuina de la humanidad, que gozosa saluda la salvacion del mundo.

La escuela veneciana representó á María más como mujer y madre que como Vírgen, y *Juan Bellini*, el maestro del Ticiano, le dió una expresion de dignidad severa en el semblante y en la actitud, como á la que en la jerarquía celestial es la primera despues de su Hijo, y nuestra medianera, abogada é intercesora. Esta contemplacion ideal la revistieron de su naturalismo los *Ticiano*, *Palma el Viejo* y *Tintoretto*, retratando á la Vírgen como si fuese una distinguida y noble dama veneciana.

El mismo naturalismo, trasladado á lo neerlandés, encuéntrase en las vírgenes de *Rubens* y de su escuela.

Pero tú, ¡ oh *Murillo*, pasmo del orbe, sacro artista, místico pintor de la hermosura ideal de María purísima! pintaste á la Madre de Dios cual coredentora, cual Cristo femenil, cual celeste emperatriz, envuelta en el santo arcano de su sublime *Concepcion* inmaculada, cuyo símbolo es la blanca luna á sus piés; tú la pintaste rodeada de dulcísimos querubes sirvientes, transfigurada por la lumbre del cielo; tú la copiaste con el celeste matiz de tus pinceles, con la llama de tu genio fecundo, con tu corazon de artista y de poeta, con tu fervor cristiano, con no sé qué intuicion misteriosa, siendo henchida tu alma de aquella ardiente efusion, de aquel entusiasmo inefable, de aquel éxtasis profundo del sentimiento y de la fantasía que no se encuentra sino en la nacion que engendró á Calderon y á Lope, en los hijos benditos del Sur, en los hijos privilegiados de la hermosa, de la cristiana *Sevilla.*

## II.

### Los maestros Guillermo y Estéban.—(La Escuela primitiva de Pintura de Colonia.)

Colonia, que se ufanaba con su orígen romano, con sus altivas familias de caballeros, con sus ciudadanos independientes, con su riqueza y su poder

político, con sus inmediatas relaciones políticas con Francia, Inglaterra, España y Grecia, con sus poéticas tradiciones y leyendas, llamando su primer obispo al jóven de Naim (1), despertado á la vida por el mismo Jesus, con el esplendor peregrino de sus iglesias y capillas, que eran tantas cuantos dias cuenta el año, con su portentosa catedral, lustre y honor de la cristiandad, que atraia á los artífices más diestros; Colonia, la tan romántica como histórica ciudad del Rhin, visitada por Petrarca, que en la víspera de San Juan vió una multitud de preciosas jóvenes, encanto de los ojos y tormento del corazon, de quienes se hubiera enamorado si no es-

---

(1) Segun dice una leyenda que empezó á alcanzar boga en el siglo IX, el primer obispo de Colonia fué *San Materno*, siendo éste idéntico con aquel jóven de Naim á quien Jesus habia despertado de la muerte. San Pedro mandó á Materno, en union de Eujario y Valerio al Rhin, para que predicase el Evangelio. Pero apénas habian salido cuando murió Materno en Elegia (Alsacia), y sus compañeros volvieron á Roma pidiendo á San Pedro les diese su báculo pastoral, y con él tornaron á la vida á Materno. Éste fué obispo de Colonia y de Tongern, y despues de Tréveris, y el báculo de San Pedro que habia renovado el milagro de Jesus, se conservó en Colonia, hasta que á fines del siglo X fué partido en dos pedazos, recibiendo Colonia la parte inferior, y Tréveris la superior, que despues fué trasladada á Praga por Cárlos IV. La crítica histórica ha relegado al Materno del primer siglo al reino de la fábula, miéntras el verdadero é histórico Materno fué obispo de Colonia en el siglo IV.

tuviese grabado en su alma el retrato de Laura, vió, decimos, lavar sus blancos brazos y sus piés en el rio, impulsadas por la creencia popular, segun la cual toda la miseria que las amenazára en el año venidero se la llevaria aquella ablucion, lo cual hizo exclamar al poeta italiano: «¡Cuánto os envidio, moradores adyacentes del Rhin, porque éste se lleva vuestros pesares y vuestras quejas, miéntras á nosotros no pueden purificar ni el Po ni el Tíber!» Colonia, que tenía por cronista á un poeta, Godofredo de Hagen, y por arzobispo á Engelberto I (1), conde de Berg, que fué amigo de juventud del noble vate Walter von der Vogelweide y mereció ser canonizado; la ciudad que se preciaba de haber tenido por maestros á hombres tan grandes como Alberto Magno y Tomás de Aquino, llamado *Doctor angelicus*, como Ambrosio Sansedonio y Juan Scoto, denominado *Doctor subtilis;* Colonia, que brillaba en el triple esplendor de la piedad, de la riqueza y de una poblacion vigorosa que, confiando en su buen derecho, se gloriaba de tener por patronos en sus guerras con los mismos arzobispos á la Vírgen, á San Pedro, á los Reyes Magos y al caballeresco

---

(1) Este arzobispo ocupó la sede de Colonia desde 1216 á 1225.

San Gereon, y que guardaba la tradicion (1) que cuando el conde de Cleve, como socio del arzobispo Engelberto II de Falkenburg, ponia cerco sobre Colonia en 1263, se le apareció una noche la hermosa Princesa Santa Úrsula, llevando una corona sobre la cabeza y en la mano una vela que iluminaba el país entero, y así ella como sus santas compañeras, las once mil vírgenes, bendijeron las puertas y las almenas de la ciudad, y despues entraron en ésta, que se abrió ante ellas como á sus patronas sacrosantas, espectáculo extraño que hizo estremecer al Conde, tanto, que renunció al cerco de una ciudad tan querida de Dios; Colonia, que por títulos tantos merecia ser llamada ciudad santa, era una verdadera colmena donde se recogia la miel de la inspiracion, y lo que para el arte y las ciencias era Roma en Italia, y en Francia París, era en la Alemania baja y media la ciudad de Colonia, á que se deben tantas maravillas de la pintura, que Wolfram de Eschenbach (2) no

---

(1) Véase la *Crónica de la Santa ciudad de Colonia* (página 223 B), que Juan Koelhoff imprimió en la misma ciudad en 1499.

(2) Dice en su *Parcival*, 158, pág. 83, edicion lachmanniana: «Von Kölne noch von Mastrieht Kein Schiltaer entwürfe in baz, denne alse er ufem orse saz.» (Es decir; ningun pintor de Colonia ni de Mastricht le retrataria mejor que cuando estaba sentado en el caballo.)

sabe comparar á los pintores de Colonia sino con los de Mastricht.

En efecto, la Escuela *primitiva* de pintura de Colonia superaba á las otras escuelas alemanas, así por la fecundidad como por la belleza de sus creaciones, por la genialidad de la contemplacion, por la seguridad en el dibujo, por la grandiosidad de la concepcion. Ya ántes de los Durero, Holbein y van Eyck, y ántes de que Rafael y Murillo, esos apóstoles divinos del arte, pintáran con mano hábil y amorosa á la Madre inmaculada del Verbo, mostrándonos el celestial traslado de aquel rostro peregrino que destella paz, amor y dulzura, habia pintores en Colonia que encarnaban en sus figuras la poesía más sublime de la religion y del misticismo bíblico.

No hablaré del período bizantino-romano, en que el arte de la pintura, representando lo sublime y lo profundo de los misterios divinos, ostentaba una simetría armónica, un ritmo arquitectónico de la composicion, una majestad de las figuras, una expresion simbólica, sino de la época gótica, en que el espíritu germano, despues de haberse apropiado los elementos de cultura del mundo antiguo, dió testimonio de sí y de su cristianismo de una manera atrevida é independiente. Esa es la época en que el culto que se tributaba á María, esa aurora de nuestro bien, esa flor del mejor pensil, encendia una

poesía de santo amor, y en que nacia la arquitectura gótica cual expresion sublime del arte y cual aplicacion genuina de la organizacion de la naturaleza, de las formas de las plantas al arte. Esa es la época en que la pintura, así como la escultura, tenía por fundamento una ley parecida á la arquitectura, la ley de las proporciones puras, mostrándonos en la aparicion de las figuras cierta solemnidad, y en los pliegues que recuerdan el estilo ojival cierto ritmo armónico de las formas.

Ocupémonos de la «Escuela primitiva de pintura de Colonia», es decir, de la época en que el maestro Guillermo con lo que se ha llamado su «exceso de alma», y el áun más grande maestro Estéban, se hicieron la flor del arte de la Edad Media.

Pero lo que sentimos es saber poco de aquellos maestros soberanos que, sea por su modestia exagerada ó por un mandamiento de su gremio, se privaron de poner su nombre y la fecha en sus obras. Sólo los *Schreins bücher*, á saber, los libros en que se inscribieron los documentos relativos al cambio de posesion y á los recargos de las haciendas, contienen algunas noticias acerca de los artistas de Colonia, y á mi amigo particular, el Sr. Juan Jacobo Merlo, corresponde la gloria de haberlas coleccionado con diligencia suma y de haberlas publicado en sus dos libros: *Noticias sobre la vida y las obras*

*de artistas colonienses*, que salió á luz en 1850, y *Los Maestros de la Escuela de Pintura de Colonia*, que vió la luz en 1852.

Las obras más antiguas de la *Escuela primitiva de Colonia* fueron las pinturas al fresco que se encontraban en la iglesia de *Ramersdorf* (pueblo situado próximo á los *Siete Montes* (*Siebengebirge*), vecinos de la ciudad de Bonn). Estas pinturas, hechas en fondo de oro en los primeros años del siglo XIV, han dejado de existir, pero áun viven, cual cuadros acabados de la historia del Salvador, que expresaban tanto lo severo y grandioso como lo delicado y gracioso, en la memoria de los que, como el Dr. Cárlos Schnaase, distinguido autor de la *Geschichte der Bildenden Künste* (Historia de las Bellas Artes), las vieron ántes de que se perdieran por el inevitable derribo de la iglesia de Ramersdorf (1).

Por vez primera encontramos en una Crónica la vida de un pintor cual acontecimiento histórico leyendo en la *Crónica de Limburgo*, junto al rio Lahn, respecto al año de 1380: «En aquel tiempo vivia en Colonia un pintor llamado Guillermo, éste era el mejor pintor en todos los países germanos, go-

(1) Véase la obra citada del doctor Schnaase, tomo VI, págs. 382 á 384.

zando del aprecio de los maestros. Pintaba á cualquier hombre como si viviese.»

¿Quién era ese pintor Guillermo cuya reputacion se extendia más allá del recinto de Colonia y que ha de considerarse sin duda alguna cual fundador de la Escuela á que pertenecen tantos cuadros que todavía existen para gloria de la ciudad del Rhin? Los *Schreins bücher*, segun refiere el Sr. Merlo (1), hablan de un Guillermo de Herle (llamado así á causa de un pueblecito cerca de Colonia), que compró una casa en 1358 y que habia muerto en 1378, pues entónces aparece su viuda. Puede ser que el insigne pintor Guillermo, á quien un manuscrito de la Crónica limburguesa que se encuentra en la Biblioteca de Colonia llama «el mejor pintor de toda la cristiandad», haya sido idéntico con aquel Guillermo de Herle, con cuya viuda se casó el distinguido maestro Herman Wynrich de Wesel, que debió á su arte el honor de ser elegido, desde 1398 á 1414, cinco veces senador de Colonia; pero nos faltan los documentos para probar la identidad de

(1) Merlo, en sus *Noticias sobre la vida y las obras de artistas de Colonia*, pág. 509, y en sus *Maestros de la Escuela de Pintura de Colonia*, pág. 31. Pero el primero que consideró á Guillermo de Herle idéntico con el pintor Guillermo de la Crónica limburguesa, fué otro coloniense entusiasta de las artes, el Sr. de Noel.

entrambos. Á mi distinguido amigo el inteligente archivero de la ciudad de Colonia, Dr. Leonardo Ennen (1), se debió otro descubrimiento : éste encontró en los registros del Ayuntamiento de Colonia las noticias relativas á doce pagos hechos á pintores desde 1370 á 1380, refiriéndose uno de dichos pagos al maestro Guillermo, por haber pintado el *Libro de juramentos*, es decir, el Código de las leyes fundamentales de Colonia, sobre el cual cada empleado habia de prestar el juramento. Dice aquella noticia relativa al año de 1370 : *Magistro Wilhelmo ad pingendum*, 9 *Marc.*, *librum juramentorum.*» Por desgracia, la miniatura del *Libro de juramentos* que expresivamente se debió al maestro Guillermo, que será el Guillermo de la Crónica limburguesa, ha sido arrancada del Código por manos criminales. En los otros once pagos los *Schreins bücher* se limitan á decir : « El pago fué hecho al pintor », y es de presumir que ese pintor encargado de todos los trabajos del Ayuntamiento de Colonia fuese el maestro Guillermo. El pago último y más importante asciende á 220 marcos, y se refiere á una pintura hecha en el Ayuntamiento de Colonia, y á impul-

---

(1) Véase el artículo : El maestro Guillermo en los *Annalen des historischen Vereins für den Niederrhein*, cuaderno 7.°, Colonia, 1855.

so del Dr. Ennen se hicieron en 1859 investigaciones que tuvieron un resultado satisfactorio, pues se descubrieron en la Sala anseática, bajo la cubierta de cal de la pared septentrional, nueve figuras de más que tamaño natural, que representaban probablemente profetas ó filósofos. Despues de derribadas las paredes consiguieron salvar tres cabezas de aquellas figuras, que ahora se conservan en el Museo de Colonia, dando testimonio del genio del maestro que sabía emanciparse enteramente del carácter típico de las pinturas de su tiempo, distinguiéndose por la delicadeza del colorido y la perfeccion artística. Echemos una ojeada sobre las pinturas de la Escuela del maestro Guillermo. A *éste* le atribuyen todos los críticos, excepto el Sr. Foerster, los cuadros que se encuentran en una de las capillas laterales del coro de la Catedral de Colonia, en el altar llamado de Santa Clara por haber sido colocado ántes en la iglesia del mismo nombre. «Ese altar, dice el Sr. Schnaase (1), es quizá el ejemplo más viejo de aquellos poderosos altares compuestos de tallas y de pinturas y teniendo dobles alas cubriendo la una á la otra.» Despues de abiertas las alas exteriores, muéstranse en el campo interior del

(1) Schnaase: *Historia de las Bellas Artes*, tomo VI, página 395.

altar de Santa Clara las pinturas más preciosas, representando los doce cuadros de la serie inferior en fondo de oro la historia de la juventud del Salvador, desde la Anunciacion hasta la aparicion del Niño Divino en el templo, con asombro de los sabios, miéntras los doce cuadros de la serie superior representan la Pasion y Muerte de Nuestro Señor, desde la oracion en el huerto de Olivete hasta la gloriosa Ascension á los cielos. Las figuras de la serie inferior revelan un amor á la armonía y delicadeza, un sentimiento entrañable, una inimitable expresion de humildad y de alegría inocente, una sencillez idílica, una aureola de pureza santísima y de quietud bienaventurada. El Niño Divino, con ser siempre infantil, se muestra activo en cada escena, inclinándose ya el recien nacido amoroso desde la cuna hácia su Madre la Vírgen. Ésta y las otras figuras mujeriles tienen una expresion encantadora, ante la cual el alma siéntese blandamente conmovida. Ménos felices son los cuadros de la serie superior en que los movimientos son más violentos, mostrando las figuras de los verdugos aquélla mezcla extraña de rudeza grotesca y de gracejo afectado que se encuentra con tanta frecuencia en los períodos siguientes de la Escuela de Pintura de Colonia. La expresion del sentimiento entrañable y la sencillez ideal en las líneas que admiramos en el

altar de Santa Clara, las hallamos tambien en la grandiosa pintura al fresco que adorna la sacristía de la iglesia de San Severino de Colonia, representando en fondo oscuro al Crucificado, entre la que sus últimas palabras declaran Madre de la Humanidad y San Juan, entre San Pedro y San Pablo, entre San Severino y Santa Margarita, miéntras se ve arrodillado al donatario, y á los ángeles volando en torno de la cruz.

Quien quiera ver una pintura que habla una lengua comprensible para cualquier corazon cristiano, exhalando un perfume de vida célica, como los cuadros de Fray Angélico, una composicion que universalmente se atribuye al maestro Guillermo, sígame al Museo Wallraf-Richartz, de Colonia, que es una verdadera gloria de la ciudad Agripinense, siendo 95.000 objetos de su coleccion legado de un célebre hijo de Colonia, el Sr. Fernando Francisco Wallraf, canónigo y último Rector de la Universidad literaria de esta ciudad, que murió el 18 de Marzo de 1824, y debiéndose el edificio á la liberalidad de otro hijo de la hermosa capital, el Mecénas del arte, Sr. Juan Enrique Richartz, que falleció el 22 de Abril de 1861, pocos meses ántes de que se inaugurase el Museo.

Aquí nos cautiva aquella pintura llamada *Die Jungfrau mit der Bohnenblüthe* (la Vírgen de la Flor

de Haba) (núm. 40 del Catálogo del Museo de Colonia). Muéstranse á los pasmados ojos las alas de un altar pequeño, cuyo cuadro medio representa á la Vírgen sin mancilla, que en su izquierda, delicadamente modelada, tiene una flor de haba, miéntras en su brazo derecho lleva al Niño desnudo, que, teniendo en su izquierda un rosario, toca cariñoso con su diestra la barba de su Madre Purísima. Podria decirse que las cabezas de figura de óvalo, ostentando una frente alta, una barba un poco larga, una boca pequeña y ojos abiertos y redondos, no son perfectamente correctas en cuanto al dibujo; pero es tan encantadora su expresion de pureza y de inocencia, y tan rítmicas son las líneas de las vestiduras, que la pintura con su verdadera gracia espiritual, con su sentimiento de la belleza, con el vigor de sus colores, con el delicadísimo cambio de sus tonos, no deja de ser una joya del arte, un monumento de piedad y de inspiracion, una representacion digna de la faz deslumbradora de la divinal María. El ala derecha del cuadro representa la figura de Santa Bárbara, que lleva en su diestra la torre y en su izquierda la palma, y el ala izquierda, á Santa Catalina, cuyos atributos son la rueda y la espada. El lado exterior del altar representa el escarnio de Nuestro Señor, que si no muestra la maestría que se admira en los otros cua-

dros, sobre todo en la imágen de la celestial Señora, está, sin embargo, pintado con seguridad.

Casi el mismo valor que la Vírgen de la Flor de Haba tiene el cuadro (núm. 41 del Catálogo del Museo de Colonia), que en fondo de oro representa al Crucificado rodeado de María y de San Juan y de siete Apóstoles. La Vírgen y el discípulo á quien el Señor amaba más, muestran un dolor profundo y santo, miéntras los otros Apóstoles tienen una expresion solemne y heroica, cual confesores elocuentes é inspirados de la gloriosa redencion del Salvador. El artista ha derramado sobre el cuadro entero no sé que solemnidad peregrina; las figuras todas tienen una nobleza, una dignidad santa. ¡ Qué rítmicas son las líneas de los vestidos, qué nobles son los colores!

Sería espinoso determinar la cronología de cada pintura de la Escuela de Colonia y el nombre del pintor; pero un cuadro perteneciente á la Escuela del maestro Guillermo, un cuadro excelente es tambien el de la Crucifixion (núm. 42 de dicho Catálogo). Hay aquí una copia de figuras características y una riqueza de matices, producida por el contraste del color del lado interior y del lado exterior de los vestidos. Pero el cuerpo del Señor es muy extenuado, y el dibujo es ménos ideal; en cambio el color es más vigoroso y produce un efecto

armónico. En el cuadro (núm. 44 del espresado Catálogo) represéntase, en fondo de oro tambien, la Crucifixion. Es notable una de las mujeres que descubre su rostro, donde se pinta el dolor más profundo.

A la escuela del maestro Guillermo pertenece tambien el ala de un altar (núm. 107 del citado Catálogo) que nos muestra en el cuadro medio la inmortal María con el eterno hijo, Santa Isabel con el niño San Juan Bautista, y otras Santas mujeres con sus hijos, miéntras los padres, cuyos nombres se encuentran escritos sobre esquelas, se ven por encima. El ala izquierda representa la Anunciacion y el Nacimiento, y la derecha la Visitacion de Nuestra Señora y la Adoracion de los reyes Magos. Las escenas animadas son bastante duras; en cambio las tranquilas tienen una gracia inefable, la carnacion es lúcida, y las vestiduras muestran la fluidez rítmica de hermosas líneas.

A la misma escuela corresponde aquel cuadro tan pequeño como encantador que, conocido bajo el nombre de la Reina de los Cielos, figuraba poco há en la coleccion Ruhl de Colonia, y que ha pasado á la posesion del Sr. Félix, residente en Leipzic. Representa á la Vírgen coronada y sentada en su trono, bajo un baldaquino gótico, llevando en su regazo al Dios infante. La rodean doce santos, entre

los cuales se encuentra San Jorge. No puede figurarse nada más gracioso, nada más sereno, nada más inocente que la expresion de las cabezas de las santas mujeres, ni nada más armónico que los grupos, de modo que la composicion tan llena de célica alegría hace casi el efecto de una vision.

Al mismo maestro Guillermo, ese pintor devoto de la fe cristiana, se atribuye un lienzo que podia compararse con la *Vírgen de la Flor de haba*, la imágen de Santa Verónica, que se guarda en la Pinacoteca de Munich. Reconocen la misma procedencia aquellos lienzos idílicos destinados, no para ser adorno de los altares, sino para servir á la devocion particular, aquellos cuadros que representan á Nuestra Señora, no cual Reina de los cielos, sino cual Vírgen purísima sentada en la alfombra de las flores, encerrada por la muralla de un huerto y rodeada de santos compañeros, los cuales están gozando, como ella, de las alegrías inocentes del Paraíso. Por lo tanto, aquellas composiciones se llaman *Para diesbilder* (Cuadros de Paraíso). Tales lienzos los poseen el Museo de Berlin (núm. 1.248 del Catálogo), la Pinacoteca de Munich (primer gabinete, número 16), la capilla de Mauricio de Nuremberg y algunas colecciones privadas de Colonia.

Para caracterizar la escuela tantas veces nombrada, dirémos que representa una idealidad cándida é

infantil y aspira á dar á las santas figuras una expresion de pureza, de inocencia y de gracia. Su mundo es el sentimiento subjetivo, no la contemplacion objetiva. Por lo tanto, los pintores que pertenecen á esta escuela observaron la naturaleza sólo ligeramente, y por eso se explica tambien aquella incorreccion de su dibujo que se hizo típica, miéntras todas sus composiciones ostentan la misma nobleza, la misma hermosura de las líneas.

Desde el segundo decenio del siglo xv, hasta mediados del mismo siglo, empieza un período nuevo de la escuela de pintura de Colonia, que llamarémos el período de la escuela del maestro Estéban, el pintor del célebre *Dombild* de Colonia.

El objeto principal de las aspiraciones de esta escuela fué la fuerza y hermosura del color, aquella armonía, aquel esplendor del colorido ardiente, digámoslo así, aquellos tonos vigorosos unidos á la carnacion lúcida que áun hoy despiertan la admiracion del mundo (1); pero se perdió la belleza de

(1) Aquel esplendor singular del colorido que ostentan los cuadros de la Escuela primitiva de Colonia fué producido en gran parte por la llamada pintura al temple, y áun despues de inventada en Flándes la pintura al óleo los pintores de Colonia continuaron pintando al temple, es decir, mezclaron los colores con yema sutilizada y cola de pergamino cocido. Pero los pintores de Colonia sabian dar á sus cuadros, ademas del esplendor de la pintura al temple, tonos lúcidos, de que sólo ellos poseian el secreto.

las líneas, que contribuyó tanto al carácter ideal de los cuadros de la escuela del maestro Guillermo. La del maestro Estéban se distingue por una mayor verdad de la naturaleza, los movimientos son más atrevidos y libres, en las cabezas de los hombres encuéntrase mayor individualizacion, y en las de las mujeres se ve una gracia juvenil unida á formas más redondas y sensuales; las proporciones de las figuras que en los lienzos de la escuela anterior eran largas y delgadas, se hacen breves y dobladas; la forma de óvalo de los rostros se convierte casi en un círculo; las piernas, que en los cuadros anteriores estaban unidas, se separan. Las figuras de los santos, á quienes el maestro Guillermo no prestaba sino la gracia, aparecen rodeadas tambien del esplendor de la majestad terrestre. El partido de pliegues de las vestiduras es más variado y animado, y el fondo de oro, que en los cuadros de la escuela anterior habia de representar el cielo, empieza á desaparecer.

El estilo del maestro Estéban lo recuerdan las *miniaturas* de un devocionario de María, duquesa de Geldern, pintadas en 1415 por Fray Enrique en el convento de Marienborn, cerca de Arnheim. Está dicho devocionario en la Biblioteca Real de Berlin.

La perla de la Escuela nueva de Colonia, funda-

da por el maestro Estéban; la composicion en que se hermana la pureza ideal de la escuela del maestro Guillermo con la realidad de las cosas, es el célebre *Dombild*, que en la Edad Media, cuando se hallaba todavía en las Casas Consistoriales de Colonia, hizo ya las delicias de los amantes de las artes. Así escribió Jorge Braun en 1572 acerca de esta pintura: *Tabula tanto artificio facta ut eam excellentes pictores summa cum voluptate contueantur;* y Gelenio escribió en 1645: *Pictura majoris arae Deiparam et Sanctos evangelicos Magos, cœteros que Urbis tutelares exhibens, artificii et nominis celebritate solet in sui spectationem artis ejus admiratores Coloniam accire.*

Por ventura este lienzo, que atraia tantos admiradores á la ciudad del Rhin, fué colocado en los años tempestuosos de la revolucion en una bóveda de las Casas Consistoriales de Colonia, donde no pudiese alcanzarlo la codicia de los comisarios franceses; pero donde lo vió el poeta Federico de Schlegel, que, considerándolo obra del maestro Guillermo, le dedicó una descripcion entusiasta, que contribuyó á encender el amor al arte de la Edad Media. En 1810 el cuadro fué entregado sin reserva al Cabildo de la catedral de Colonia, y desde aquel tiempo ocupa un lugar privilegiado en la capilla de Santa Inés, al lado de la que encierra las reliquias de los Reyes Magos, siendo una joya incomparable

de la catedral de Colonia. Esta alcanzó el cuadro, que de aquí adelante fué llamado *Dombild* (cuadro de la Catedral), por prescripcion, y por lo tanto, una reclamacion de parte de la ciudad de Colonia fué repelida en todas las instancias.

El nombre del pintor del *Dombild* no lo menciona ninguna inscripcion ni documento alguno; pero celebramos que Alberto Durero haya tenido la loable costumbre de apuntar en su diario todo lo que gastaba en sus viajes, pues gracias á esto sabemos quién creó aquella maravilla. Léese en el diario de Durero, respecto á su viaje á Colonia, emprendido en 1520 : «*Item hab 2 weiss pf. von der Taffel aufzusperren geben die maister Steffan zu Coeln gemacht hat.*» (He dado tambien dos dineros de plata (1) para que se me abriese la tabla que hizo en Colonia el maestro Estéban) (2).

Nada más dice el insigne pintor de Nuremberg, pero no cabe duda alguna que aquella pintura fué nuestro *Dombild*, que entónces se encontraba en un lugar cerrado, y que ningun extranjero, y sobre todo ningun buen artista, dejó de ver.

¿Quién era, pues, aquel maestro Estéban de que

(1) Dos dineros de plata, que en Alemania se llaman *albos*, equivaldria hoy á medio duro.

(2) El primero que habló de esta noticia de Durero fué el doctor Böhmer.

habla Alberto Durero? No puede decirse con plena seguridad, pero nos inclinamos á considerar idéntico con él al único pintor de nombre *Estéban* que el Sr. Merlo encontró en los documentos de Colonia, y que se creó una ventajosa posicion. Ese pintor se llama Estéban Lochner (1). Fué natural de Constanza ó de sus inmediaciones, y compró en 1442 dos casas en Colonia, habitando primero la casa Roggendorf, en la Budengasse, y despues la llamada del Carbunclo, cerca de San Alban. El gremio de pintores le eligió senador de Colonia en 1448 y 1451. Murió todavía en este último año, y si creemos al Sr. Merlo, pobre y en el hospital. Pues es sabido (2) que las dos casas que pertenecieron á él y á su mujer fueron adjudicadas en 7 de Enero de 1452 al acreedor de una renta vitalicia, porque ésta no habia sido pagada. Y en cuanto á la muerte de Estéban Lochner, ocurrida en el hospital de Colonia, se apoya el Sr. Merlo en una anécdota que Matías Quad refiere en su libro *Teutscher Nation Herrlich-*

---

(1) Merlo leia á principios *Loethener:* pero el doctor Ennen ha probado, con aceptacion universal, que el nombre debe leerse Lochner. Véase *Koelner Domblatt*, 1857, número 102, y 1858, núm. 159, y *La Historia de la ciudad de Colonia*, por el doctor Leonardo Ennen, tomo III, página 1023.

(2) Juan Jacobo Merlo: *Los maestros de la escuela primitiva de pintura de Colonia*, 1852, pág. 129.

*keit* (La grandeza de la nacion alemana), impreso en 1609. Dice Quad: « Hace diez y nueve años he trabajado en casa de un platero, que era un hombre anciano é inteligente. Éste me decia haber oido de hombres ilustrados que Alberto Durero pasaba por una grande y renombrada ciudad que yo no quiero nombrar. Allí le presentaron (quizá más para obsequiar á Maximiliano (1) que por amor al arte) una tabla magnífica y extremadamente bella, preguntándole qué le parecia dicha tabla, y embargado por el asombro, apénas pudo Alberto Durero expresar su opinion. Entónces los señores le dijeron: « Ese hombre ha muerto aquí en el hospital » (diciendo eso le hacian á Durero una ofensa embozada, como si le dijesen: « ¿ Por qué os ufanais tanto con vuestro arte, pobres fantásticos, cuando habeis de vivir una vida tan miserable? »). «¡ Vaya! replicó Durero, esa es cosa de glória para ustedes; preciaros por haber tratado tan mal á un hombre tan grande, por el cual hubierais podido adquirir un nombre glorioso.» Merlo se refiere en esta anécdota á Colonia, pues allí vivia Quad largo tiempo, y todavía en 1589, y por no querer ofender á aquella ilustre poblacion, habrá dicho «la ciudad que no quiero nombrar.» Y segun dice el Sr. Merlo, la anécdota ha de referirse

(1) El emperador Maximiliano, protector de Durero.

al *Dombild*, el cual, encontrándose en la capilla del Ayuntamiento, debia ser mostrado por los *señores*, es decir, los senadores.

¡El gran maestro Estéban, muriendo pobre, sería la misma tragedia que la de Hans Holbein el Mayor, que cuando anciano, en recompensa de toda su gloria, fué ejecutado en sus bienes á causa de una deuda de 32 kreucer! No puede determinarse con seguridad el año en que el maestro Estéban llevó á cabo su obra maestra; pero la armadura de San Gereon y la larga hachuela de mano; el córte de los vestidos, así de los hombres como de las mujeres, y los birretes que ostenta el cuadro, indican la primera mitad del siglo xv. Y ademas, es sabido que la capilla del Ayuntamiento, cuyo altar mayor debia adornar la pintura, fué fundada en 1426. Por lo tanto, el artista no recibiria encargo de hacer la pintura ántes de aquel año. Wallraf, á quien se debe una descripcion extensa de nuestro cuadro (1), se ha equivocado al leer en algunos signos enigmáticos que se encuentran en los cuadros exteriores del *Dombild* el año de 1410, como el en que éste

(1) Véase *El Taschenbuch für Freundealtdeutscher Zeit und Kunst fü das Jahr*, 1816, págs. 349 á 389. El artículo de Wallraf sobre el *Dombild* lo copia Merlo en sus *Noticias sobre la vida y las obras de artistas colonienses*, págs. 445 á 465.

fué hecho, y se equivocó tambien al leer en unos arabescos de la vaina de espada del porta-estandarte, que se halla en la márgen derecha del cuadro medio, el nombre de Felipe Kalf como el del pintor.

Pero cuán pronto hubo comenzado la actividad del pintor del *Dombild*, lo demuestra un cuadro que, figurando en el catálogo del Museo de Colonia con el núm. 128, pertenece indudablemente á la escuela del maestro Estéban, y que ostenta en su marco primitivo el año de 1431. Mencionaré tambien que mi amigo particular el escultor de la catedral de Colonia, profesor Mohr, conjeturaba que el maestro Estéban se retrató á sí mismo en su *Dombild*, en aquella figura que asoma entre las dos personas que se aproximan familiarmente á la izquierda de San Gereon.

Tratemos al fin de dar al lector siquiera una ligera idea de lo que es el por excelencia llamado cuadro de la catedral de Colonia, que inspiró á Federico de Schlegel, no sólo su descripcion entusiasta (1), sino preciosos sonetos.

El *Dombild* del maestro Estéban Lochner es un altar de dos alas, teniendo de alto 9 piés, y de ancho 8 $^1/_3$, y es una representacion de los patronos

(1) Las obras de Federico Schlegel, tom. VI, págs. 196 á 207.

tutelares de Colonia, los cuales son, en primer lugar, los Reyes Magos, que llegando, sea de Mesopotamia, sea de Arabia, tributaron homenaje al recien nacido Salvador del mundo, ofreciéndole incienso como á Dios, oro como al Rey, mirra como al hombre, porque queria morir cual hombre, resucitar cual Dios y hacer juicio cual Rey, y en segundo lugar son patronas de Colonia Santa Úrsula y sus once mil vírgenes.

El cuadro principal del *Dombild* representa, en fondo de oro, la Adoracion de los Reyes Magos, que, rodeado cada cual de su séquito de guerreros con banderas y armas, están de rodillas presentando los ricos dones del Oriente, el oro y los perfumes de la mirra. El medio del cuadro lo ocupa la celeste Emperatriz, la Vírgen, tan hermosa como casta, llevando en su regazo al Señor de los señores. ¡Hé aquí, sentada en un trono, la que lleva la doble aureola de la virginidad y de la maternidad, la de quien dijo San Andrés de Creta: «Sólo Dios puede hacer tu digno elogio y tu verdadero retrato», y de la que decia San Bernardo: «Nada me espanta tanto como tener que hablar de tí»; la que, segundo *Fiat* de la creacion, es íris de paz que nos reconcilia con Dios; escala de Jacob que nos enlaza con el cielo! Es imposible expresar con palabras la majestad imponente de su figura, la belleza ideal de su rostro,

descubriendo sólo éste y las manos la cerúlea vestidura, miéntras en torno de ella, que brilla cual hermosísimo sol, angelitos alados están volando ó llevando el tapiz detras de María Santísima. Es imposible tambien trazar con palabras la figura peregrina del Niño, que tiende su derecha hácia el más anciano de los Reyes en actitud de bendecirle. Y donde los Reyes Magos, llenos de devocion profunda, están arrodillándose ante el Niño Dios y su Madre virginal, no se ve sino una verde alfombra de hierbas y de flores.

El ala derecha del *Dombild* representa la luz de los valientes, el caballero cristiano San Gereon, vistiendo una armadura de oro adornada con el signo de la Redencion, y teniendo en la diestra la bandera de la cruz.

Le rodean sus compañeros, pareciendo aquel cortejo de caballeros querer asociarse al cortejo de los Reyes, para tributar homenajes á Aquél cuyo soplo es la creacion, cuyo abismo es la inmensidad.

El ala izquierda representa la bellísima princesa británica Santa Úrsula, la patrona de Colonia, teniendo en la mano la saeta que ha de darle la muerte, y acompañada de sus vírgenes y de su novio el angélico San Eterio, miéntras en el fondo aparecen dos obispos, que el Sr. Federico Schlegel cree los obispos de Colonia San Cuniberto y San Severino.

Contemplando la gracia encantadora de la que habia de morir en Colonia la muerte de los mártires, es como si presenciásemos un cortejo nupcial, y para no turbar el efecto de grandeza serena que produce el cuadro principal, el martirio de Santa Úrsula no está indicado sino ligeramente en el rostro pálido de la jóven princesa.

Las cabezas de sus compañeras y las de los caballeros de San Gereon, descollando la una sobre la otra, parecen indicar su número infinito.

En las alas anteriores se ve á la Vírgen arrodillada en su oratorio, visitada por el emisario de Dios que hizo que el rayo de sol que se quiebra en la superficie de los cuerpos, penetre la del cristal sin romperlo ni mancharlo. Sierva del Eterno, escucha María sometida su voluntad, abatiendo su vista y con la humildad terrestre que conserva, ostenta ya la hermosura de los cielos. Su rostro, lleno de pureza virginal y su izquierda levantada, parecen indicar su asombro al escuchar el misterio grandioso que le anuncia el Arcángel. Éste es un jóven bellísimo y lleno de férvida alegría, vistiendo una larga túnica blanca y un manto rojo. Estando medio de rodillas, muestra con ambas manos su mensaje sublime, y cual heraldo de Dios, tiene en la izquierda un baston de plata y lleva dos alas grandes que se levantan en direccion distinta.

252749

El crítico más severo no puede ménos de admirar la idea poética de la composicion, la riqueza de figuras individualizadas, la verdad y la expresion de las cabezas de los Reyes Magos, la armonía y el vigor de los colores, la elegancia de los trajes, el esplendor del terciopelo y del brocado, los fulgurantes brazaletes y esquinelas, la libertad del dibujo, la naturaleza de los movimientos, la forma sana de las manos y de los brazos que en las pinturas anteriores eran demasiado ténues; la correccion de la estructura del cuerpo, y sobre todo la serenidad tranquila y solemne de las figuras; la Vírgen y el Niño Redentor y el Serafin hermoso. No rebuscarémos ciertamente lunares con que escatimar el mérito del lienzo: si hay algo que censurar en ese cuadro de la alegría y la bienaventuranza célicas, es cierta monotonía en las figuras de las doncellas, es una falta de nobleza en la fisonomía de los hombres, son ciertas líneas feas en las piernas demasiado abiertas de los caballeros, y el partido á veces inquieto de los pliegues. Pero estos defectos son tan pequeños, que no extrañamos que Federico de Schlegel, despues de haber comparado al pintor del *Dombild* con Fray Angélico, con Rafael y con Perugino, exclame: «En una obra como ésta encuéntrase encerrado el arte entero; no se puede ver ninguna cosa más perfecta hecha por la mano del

hombre.» Y cada cual dirá conmigo ante esta pintura, concebida y acabada con el visible favor del amor divino, representando de un modo tan digno la que fué elegida en los abismos de la inmensidad y de la eternidad para ser Tabernáculo del Verbo en el espacio y en los tiempos: «Este pintor debe haber alcanzado, con su creacion sublime, un puesto en la Walhalla y otro en el cielo.»

Si el fundador real de la Walhalla hubiese conocido el nombre del maestro Estéban, lo hubiera grabado, es indudable, en los muros de aquel templo de las grandezas germanas, así como allí inscribió tambien el del maestro Guillermo. Al pintor del *Dombild* le honró la ciudad de Colonia, colocando su estátua con las del patricio Matías Overstolz, que podria compararse con Lorenzo de Médici; del maestro Gerardo, del gran pintor Pedro Pablo Rubens, del ilustre burgomaestre Juan Hardenrath y del benemérito misionero Schall de Bell, en la frente lateral del ala oriental del Museo.

Cuán grande ha sido la influencia del maestro Estéban, lo demuestran los cuadros núms. 125 y 126 del catálogo del Museo de Colonia, que son una repeticion del *Dombild*, pero en dimensiones más pequeñas.

Áun despues de haber contemplado el *Dombild*, nos brindan otras producciones de la escuela primi-

tiva de pintura de Colonia con sus bellezas. Despierta nuestra admiracion un lienzo peregrino, que llamarémos la flor más delicada del arte coloniense, reuniendo las cualidades del maestro Guillermo y las del maestro Estéban.

Es un lienzo que pocos decenios há fué descubierto en el Seminario de sacerdotes de Colonia, y que se encuentra ahora en el *Museo del Arzobispo* de la misma ciudad.

El escritor Lübke (1) lo declaró trabajo de juventud del maestro Estéban; pero nosotros lo consideramos, como el doctor Schnaase (2), obra madura de un maestro consumado. En este cuadro, conocido bajo el nombre de *La Vírgen de la Violeta*, se ve á María, partido el cabello contenido con una sarta de perlas, llevando en la diestra al Niño, en la izquierda una violeta, y estando de pié, algo más del tamaño natural, arrodillándose ante ella, las manos enclavijadas, la fundadora del lienzo, vestida de monja y representada en dimensiones pequeñísimas, miéntras arriba, en la márgen del fondo de oro, por encima de la Vírgen, se encuentra la paloma; en un ángulo Dios Padre, teniendo en la mano una cinta con letrero, y en otro ángulo ángeles cantan-

---

(1) D. *Kunstblatt*, 1855, pág. 157.
(2) *Geschichte der bildenden Künste*, t. VI, pág. 417.

tes, asimismo con una cinta con letrero; y ademas se ve á otros angelitos con alas tendidas en la márgen del precioso tapiz que cubre el fondo de oro en altitud media.

El cuerpo de la Vírgen es esbelto; las manos y los hombros son delgados, como en las obras de la escuela del maestro Guillermo; pero la figura es más corporal, y la cabeza recuerda la de la Vírgen en la Anunciacion del *Dombild*, con la diferencia de que el rostro de la Vírgen de la Violeta es áun más hermoso, pudiendo rivalizar en hermosura con las obras más nobles del arte italiano. No puede decirse con seguridad cuándo fué creada tal obra maestra; sólo sabemos, por el Sr. Leopoldo Eltester, que la fundadora del cuadro, cuyas armas se ven al pié del lienzo, fué Isabel de Reichenstein, que ya en 1452 figura cual abadesa del convento de Santa Cecilia de Colonia, y que falleció en 1485.

Otro cuadro, que unos atribuyen al maestro Estéban y otros á un discípulo de éste, pero que á la verdad tiene de comun con el pintor del *Dombild* sólo lo delicado y lo tierno, pero no lo vigoroso y lo ideal, se custodia en el Museo de Darmstadt. Su asunto es la presentacion del Niño en el templo. El fundador tiene en la mano un letrero que dice: «1447.»

La obra que, fundándonos no en documentos,

sino en un sentimiento de estilo, hemos de atribuir con toda seguridad al pintor del *Dombild*, es aquella perla que se guarda en el Museo de Colonia (núm. 118 de su catálogo), representando á la Vírgen en la glorieta de rosales. (*Die Jungfrau in der Rosenlaube.*) No puede figurarse nada más tierno, nada más dulce, nada más perfecto que ese cuadro del amor santísimo, la corona de los cuadros llamados del paraíso.

Se ve á la que está envuelta, como si hasta los rayos directos del sol fuesen capaces de mancharla, en la penumbra de sus tres grandes misterios: de su Concepcion inmaculada, de la Encarnacion del Verbo en su seno siempre virginal, y de su gloriosa Ascension á los cielos. Se ve á la Vírgen vistiendo un manto azul, sentada como en un trono, en una pradera cubierta de flores; su frente pía ostenta una serenidad bienaventurada, una gracia santa, una majestad y pureza incomparables; su cabeza ostenta la corona, su pecho un broche, en que está pintada una Vírgen con el monoceronte, símbolo de la castidad, y en su seno está el Niño, á quien angelitos encantadores ofrecen manzanas, miéntras otros están tocando la cítara y el órgano, y en la altura, en el fondo de oro, se presenta bendiciéndola Dios Padre y la paloma del Espíritu Santo.

Este cuadro, cuya Vírgen se parece á la del *Dom-*

*bild*, recuerda el idealismo de la escuela del maestro Guillermo, y tiene la misma gracia que admiramos en el lienzo del Museo del Arzobispo, y ademas una ternura infantil. Tiene de alto 1 $^1/_3$ piés; de ancho, 1 $^1/_4$.

Es tan grande la magia de ese retrato, de aquella á quien ni la angélica lira del Tasso, ni la arrobadora prosa de Cervántes sabrian expresar las alabanzas que se le deben, que el conservador del Museo de Colonia, el Sr. Juan Niessen, que publicó el catálogo de dicho Museo, se hizo poeta al contemplarlo.

Dignos del maestro Estéban son tambien los dos cuadros de dicho Museo (números 122 y 123 del catálogo), que formaban parte del altar de la abadía de Heisterbach, representando el primero la Flagelacion, y el segundo el entierro de Nuestro Señor. Y el cuadro núm. 124 del catálogo del mismo Museo, que representa á Santa Úrsula, demuestra una idealidad análoga á la de la Vírgen de la Violeta en el Museo del Arzobispo.

A la escuela del maestro Estéban, y segun algunos creen, á este mismo pertenece el *Juicio Eterno* (núm. 121 del catálogo del Museo de Colonia), que formaba parte del altar de San Laurencio en Colonia, cuyas otras partes se encuentran en la Pinacoteca de Munich y en el *Staedelschen Institut* de Francfort. No desconocemos la fuerza de fantasía

que revela ese cuadro, ni su vida dramática, ni la correccion en el dibujo de las figuras desnudas; pero al pintor, que es tan ingenioso é inventivo en caracterizar á los malos y á los diablos, pero que no sabe prestar á los buenos encanto alguno, le falta el sentimiento de la idealidad que poseia el maestro Estéban.

Pasando por alto otros cuadros de la escuela de éste que se encuentran en el tan citado Museo de Colonia, en el de Berlin, en la galería de Darmstadt, en la capilla de Mauricio en Nuremberg y en colecciones privadas, nos limitarémos á mencionar el ciclo encantador de quince pinturas que se refieren á la vida de Santa Úrsula y adornan la iglesia de ésta en Colonia.

Ya hemos terminado nuestro asunto, pues la representacion del período siguiente, que se extiende á la mitad del siglo XVI, y que muestra los influjos de Huberto y Juan van Eyck sobre los pintores de Colonia, traspasaria los límites de nuestro tema. Como hijo de esta ciudad, no puedo ménos de pensar con orgullo en aquellos pintores tan famosos de mi patria que brillan en el cielo del arte, como los maestros de la escuela de Siena, rodeando á la Vírgen con todos los encantos de la Novia que celebraba Salomon en el cántico de los cánticos, y que no sólo supieron dar á sus cuadros una expresion pia-

dosa y sobrehumana, sino que tuvieron un ánimo profundamente religioso, como aquel gran artista de Colonia que, despues de haber creado, segun el testimonio del célebre escultor italiano Lorenzo Ghiberti, obras dignas de los escultores helénicos, se dedicó cual eremita á una vida contemplativa y santa cuando conoció lo pasajero de la gloria humana, viendo que su dueño el Duque de Anjou habia mandado, por necesidad de dinero, fundir algunas preciosas alhajas que él habia construido. Por desgracia se ignora el nombre del artista de Colonia á quien Adalberto de Chamisso dedicó una sentida poesía, así como quedan desconocidos tambien los nombres de tantos artistas de la ciudad del Rhin, que legándonos obras inmortales creadas, no por la vanidad, sino por el amor al arte, no tenian más ambicion que ser socios del gremio de pintores.

## III.

### Engelberto I, conde de Berg y arzobispo de Colonia.

En los tiempos de los Staufen era *Colonia* el centro de la vida alemana y la corona de las ciudades por su grandeza, por el esplendor de sus edificios y por su importancia, así para el Imperio como para la Iglesia. Un ciudadano de Colonia pudo competir

con los negociantes de Venecia y de Génova, y si los cruzados alemanes querian expresar su asombro, producido por una ciudad de Oriente con cien torres arrogantes y más rica en perlas y oro que acaricia el mar azul, no sabian compararla sino con *Colonia*, y el vate Rodolfo de Ems dijo en su *Buen Gerardo* que hasta una princesa no podria conceptuarse degradada al contraer matrimonio con un mercader de Colonia. Se comprende fácilmente que ningun príncipe germano haya podido rivalizar con los arzobispos de Colonia, cuyo poder ducal se extendia desde el Mosa al Rhin y desde éste al Weser. Y tampoco es de extrañar que, segun cuenta Cesário de Histerbach, un sacerdote de París haya dicho en aquel tiempo: « Quiero creerlo todo, pero no que un obispo aleman alcance la bienaventuranza », y haya contestado á los que le demandaban la razon: « porque casi todos los obispos alemanes tienen así la espada mundana como la eclesiástica, y han de emprender guerras como señores feudales; y por lo tanto, se ven obligados á cuidarse más del sueldo de sus guerreros que de la salud de las almas que les fueron confiadas. » Pero hay excepciones gloriosas, pues algunos arzobispos de Colonia, que eran á la vez príncipes de la Iglesia y duques del imperio, como los Bruno, Heriberto y Anno, pudieron alcanzar tambien la aureola de la

santidad. Y ante todo llama sobre sí la atencion la figura heroica de *Engelberto I*, *conde de Berg*, por su doble carácter como arzobispo y santo de la Iglesia y como vicario del imperio, y por sus dotes extraordinarias.

La vida de este arzobispo, cuyo nombre se encuentra grabado en una tabla en letras de bronce en medio de las Walkirias de la *Walhalla*, y que fué el arzobispo más grande de Colonia, si exceptuamos al primer Bruno, hijo del mismo rey de Alemania, la escribió en latin, en estilo sencillo y con imparcialidad suma, un contemporáneo suyo, Cesário, maestro de novicios y prior del convento de cistercienses de Heisterbach, recibiendo el encargo de escribirla por el sucesor de Engelberto, Enrique de Molenark, un año despues de haber sido asesinado el gran arzobispo de Colonia. Pero Cesário de Heisterbach, cuya *Vida sancti Engelberti* fué publicada por vez primera en 1570 en los *Acta sanctorum* de Surio, escribió en el retiro feliz de su claustro, en la sencilla morada del trabajo, en el quieto asilo del saber, donde no reinan los desencadenados vientos de las pasiones humanas, escribió sólo la vida del santo, miéntras el profesor Julio Ficker pintaba en 1853 la vida de Engelberto en sus relaciones todas, así las mundanas como las eclesiasticas.

*Engelberto*, nacido de la poderosa familia de los *Condes de Berg*, que en un solo siglo dió cinco arzobispos á Colonia, y cuyo castillo se elevaba en escarpada cumbre á la orilla izquierda del claro Dhün á pocas leguas de Colonia, vió la luz probablemente en 1185. Fué hijo del hombre más rico de su país, el conde Engelberto, que saliendo con el emperador Federico I para libertar la Tierra Santa, murió en Sérvia, y primo del arzobispo de Colonia, Adolfo de Altena. El jóven Engelberto, que fué educado en la escuela de la catedral de Colonia, se vió rodeado de una turba de aduladores, y sus riquezas se hicieron para él una fuente de tentaciones, á que no pudo resistir, dedicándose á alegrías y vanidades mundanas. Así es que su juventud era borrascosa; pero segun la bellísima frase de Cesário de Heisterbach, se convirtió, de un vaso de ira divina, en vaso de gracia celestial. Merced á la influencia de su familia, alcanzó ya cuando escolar un puesto entre los priores de la Iglesia coloniense como preboste de San Jorge, y despues de luchas que duraron cuatro años, alcanzó en 1203 tambien la dignidad de preboste de la catedral de Colonia. Pero el que habia jurado guardar los bienes y derechos del cabildo, confiscó la fábrica de éste cuando su primo, el codicioso arzobispo Adolfo, habia sido degradado y excomulgado á causa de su des-

lealtad para con el rey Othon y por haber vendido la corona de Alemania al rey Felipe de Suabia. Engelberto fué excomulgado tambien, pero no hizo caso de eso, sino que en aquel período triste de la guerra civil, en aquel tiempo en que la espada y el dinero decidian de todo, continuó abusando de su posicion en detrimento del cabildo. Despues de vencido Othon por Felipe y Adolfo en 1206, la estrella del arzobispo de Colonia, y con ella la del preboste Engelberto, parecia brillar de nuevo, cuando de repente el rey Felipe fué asesinado el 21 de Junio de 1208 en su castillo de Bamberg, en la flor de sus años y en la cumbre de su dicha. El degradado Adolfo se vió obligado á jurar fidelidad al arzobispo Bruno, pero Engelberto fué perdonado, no se sabe á qué precio. Lo que se sabe, sí, es que en 1212 participó de la cruzada contra los albigenses, sea para conciliarse con la Iglesia, ó sea porque eso le habia sido impuesto como condicion si queria verse libre de la excomunion.

En 1210 fué excomulgado el rey Othon por haber sido desleal para con el Papa, y la mayoría de los príncipes alemanes aclamó al último vástago de la casa de Staufen, el jóven Federico, hijo del emperador Enrique, desde Sicilia á Alemania, para que se sentase en el trono de sus mayores. Engelberto se hizo uno de los partidarios más entusiastas del

jóven Federico, que fué coronado en Aquisgram el 25 de Julio de 1215; y cuando el Papa, no queriendo favorecer ni á Adolfo de Altena ni al adversario de éste, Bruno, declaraba vacante la sede de Colonia, Engelberto fué elegido por unanimidad arzobispo el 29 de Febrero de 1216, puesto que lo que habia pecado contra la Iglesia lo habia expiado con la energía con que defendió á Federico, el alumno del Papa.

Y cual arzobispo, demostró que á su noble fisonomía se unia tambien un alma hermosa; que su figura heroica la habitaba un gran espíritu; que su fuerza física era acompañada de un gran vigor de la voluntad, y que á su clara mente se hermanaba una piedad infantil. Era como si la madre naturaleza hubiese querido reunir en una sola persona todas sus preferencias para reflejar en ella, como en un espejo, toda su magnificencia. El hombre severo y maduro hizo olvidar pronto lo que habia pecado el jóven arrogante y ambicioso, y en pocos años consiguió curar las llagas que habia hecho la guerra civil y restituir la grandeza de Colonia. Era tan prudente y acertado, que los que le rodeaban decian que siempre tenía prontos sus consejos. Unia la mansedumbre del cordero al corazon del leon; y su justicia, su amor al pueblo y su fuerza moral le hicieron sin rival entre todos los príncipes de su

tiempo, de modo que merecia ser llamado *padre de la patria.* Si hay un lunar en aquel cuadro tan luminoso que representa cual arzobispo, fué su ambicion y su magnificencia; pero en cuanto á su ambicion, debe tenerse en cuenta que á veces el deseo de reinar es un alto deber, y efectivamente lo fué en un tiempo en que tantos condes y ricos hombres levantaron su cabeza, no reconociendo á ningun señor.

Engelberto aumentaba el número de los vasallos del arzobispado de Colonia, y despues de la muerte de su hermano mayor, el conde Adolfo de Berg, que no tenía sino una hija, adquirió el rico condado de Berg, sabiendo defenderle tambien con las armas contra el Conde de Limburgo, y reunió en sus manos un poder comparable sólo al que entre los príncipes alemanes habia tenido Enrique el Leon.

Pero miéntras guardaba los derechos del Imperio y de la Iglesia, hallaba todavía tiempo para escuchar las quejas de los pobres. Un dia, al descender las gradas de su palacio para emprender un viaje, se le acercó un hombre quejándose de que habia sido despojado injustamente de algunos bienes. Paróse el arzobispo y le mandó le contase todo lo que habia ocurrido. En vano le amonestó su mariscal: «Señor, ya es hora de montar á caballo; el camino

es largo, el tiempo breve.» Engelberto no le oia, y cuando el mariscal continuaba amonestándole, le mandó callar para que no alargase el oficio, y despues de haberlo sabido todo, mandó á su escribano extender un decreto que entregó al querellante diciendo: «Enseña eso á quien te ha perjudicado, y si no te complace, vuelve á mí para que yo te lo restituya todo.»

Engelberto se hizo una atalaya firme de la justicia, y por lo tanto, se explica tambien cómo la tradicion haya podido llamarle el fundador de aquel tribunal de Westfalia tan temido en la Edad Media, que los alemanes llamamos la *Vehme* ó *Heimliches Gericht* (juicio secreto). Los miembros de ese Juicio habian de ser hijos legítimos, cristianos y de una vida inmaculada, y debian jurar «ocultarian la santa *Vehme* de su mujer y de sus hijos, de sus padres y de sus hermanos, del fuego y del viento, de cuanto bañan los rayos del sol, de cuanto humedezca la lluvia, de cuanto está entre el cielo y la tierra.»

Era una felicidad para la Iglesia que hubiese un arzobispo en Colonia que, defendiendo sus derechos contra los altivos ciudadanos y manteniendo la paz y humillando á los poderosos y rebeldes, supiese empuñar la espada y hacer justicia, y que, por ser duque, no olvidase que era tambien obispo de las

almas. Así contrajo un gran mérito en secundar las órdenes de sus contemporáneos San Francisco de Asís y Santo Domingo de Guzman; aquellas órdenes que, iluminando la conciencia humana, resucitaron la verdadera doctrina evangélica; la órden de aquel penitente de Asís, el Cristo de la Edad Media, todo fe, todo bondad, todo dulzura, que, segun dijo Castelar, «para sus penitencias buscaba, como los primitivos apóstoles, el desierto; para sus cánticos y oraciones, el acompañamiento de las aves del cielo y el incienso de las flores del campo; para el apostolado de su doctrina, el pobre y el mendigo» (1); y la órden dominicana, de que salieron Alberto Magno y su gran discípulo Tomás de Aquino, cuyas celdas ostenta el convento dominicano de Colonia, miéntras Juan Duns, á quien engendraba Escocia, á quien albergaba Inglaterra y á quien enseñaba Galia, halló su sepultura al lado de los menores de Colonia. Engelberto contribuyó tambien á dar esplendor al oficio divino, y destinó inestimables pedrerías para un cáliz que se proponia consagrar al altar del Príncipe de los Apóstoles, pero ántes de cumplir su voto habia de apurar el de la amargura. Él tuvo tambien primero la idea de re-

---

(1) Don Emilio Castelar: *Recuerdos de Italia*, segunda parte, pág. 217.

edificar la catedral de San Pedro de Colonia, proyecto que empezó á realizar su segundo sucesor Conrado de Hochstaden, cuyo reinado significa el apogeo de la grandeza coloniense, debiéndose á él la fábrica maravillosa que da testimonio del piadoso amor al arte y del poder de la Colonia de la Edad Media. Pero ese poder se debió á la pasmosa actividad de nuestro Engelberto.

No se limitaba ésta á su arzobispado, sino que en una esfera más ancha le colocaba el destino, pues el rey Federico, que se sentia atraido más á su patria la hermosa Italia que á la áspera Alemania, la cuna de su estirpe, el teatro glorioso de las hazañas de sus antepasados, y que hacía de la Sicilia la sede principal de su Imperio, despues de haber asegurado la sucesion de su hijo de ocho años Enrique en el Imperio de Alemania, nombró desde Sicilia vicario del Imperio germano y tutor del jóven Enrique, el ya elegido rey de Alemania, al arzobispo Engelberto. Éste, despues de haber coronado á Enrique en Aquisgram el 8 de Mayo de 1222, acompañó al jóven Rey en sus expediciones desde los Alpes al mar del Norte, y honrándole como á su señor, le educó y le amó como á su hijo; y el que era ya el adorno del clero, la columna de la Iglesia, se hizo por su gobierno el orgullo de Alemania, mereciendo el panegírico poético de un vate tan nacional

como *Walther von der Vogelweide*, que decia de él: «Obispo de Colonia, digno de toda alabanza, teneis razon de envaneceros; habeis servido al Imperio de manera que vuestra alabanza ha de alzarse altanera y con singular gloria estando sola. Maestro de príncipes, no hagais caso de la vil envidia. Leal tutor del Rey, augusta es vuestra esencia, siendo un canciller sin segundo y elegido camarero mayor de los tres Reyes Magos y de once mil vírgenes» (1).

El gobierno de Engelberto era para el pueblo aleman un nuevo respiro de su vida, dándole años de quietud y de bienestar, de modo que parecia haber vuelto á la edad de Augusto. Asombrado por la autoridad de que gozaba Engelberto en toda Alemania, el cardenal legado Conrado de Porto preguntaba: «¿Qué ha hecho tan respetado y tan temido al señor de Colonia?» Y un abad le contestó: «Debe de ser una gracia particular de Dios.»

Es cierto que los mercaderes á quienes Engelberto dió su guante en señal de amparo y proteccion, viajaron más seguros, como si hubiesen tenido por compañeros á gente armada. Y conocida es

(1) Alude á Santa Úrsula y las once mil vírgenes británicas, que son las segundas patronas de la ciudad de Colonia, como los Reyes Magos son los primeros.

tambien la frase del papa Honorio: «Por temor á Engelberto, tambien á mí me han temido todos en Alemania.» El nombre de Engelberto penetraba hasta en los pueblos más remotos y espantaba hasta á los sarracenos, pues á la cabeza de los que pelearon contra los moros de Portugal y llenaron el Oriente con el renombre de sus hazañas, distinguiéndose en el cerco de Damietta, figuraban los moradores de la provincia coloniense, que habian entusiasmado las ardientes prédicas del maestro Oliverio de Colonia, lo cual inspiró á éste las palabras: «¡Celébrate, provincia de Colonia, regocíjate y alaba al Señor, porque tú has prestado mayor auxilio en navíos y guerreros, en armas y dinero, que el resto del Imperio germano! Pero ¡Colonia, ciudad de los santos, que habitas los jardines llenos de rosas de los mártires, llenos de azucenas de las vírgenes, llenos de violetas de los confesores; tú, que estás gozando de la paz, merced á los méritos de tu venerable arzobispo, dobla las rodillas ante el Altísimo.»

Engelberto, que secundó tanto á los campeones de Cristo, á los batalladores de la fe, á los caballeros teutónicos, á los de la órden de San Juan y á los del hospital de María de Jerusalen, queria tambien hacerse cruzado; pero las tareas que le imponia su arzobispado y la tutela de Enrique le impidieron

salir para el Oriente, y el papa Honorio le dispensó de su voto, y Engelberto armó á sus expensas multitud de caballeros para que luchasen en vez de él contra los infieles. Pero cuando el rey Juan de Jerusalen recorrió la Europa pidiendo auxilio y le visitó en Colonia en 14 de Agosto de 1224, el arzobispo resolvió deponer el vicariato del Imperio para pelear en el Oriente contra los enemigos de la fe. Y sólo la muerte le impidió realizar aquel piadoso proyecto. Pero ¡qué tragedia tan cruenta le esperaba! ¡Qué muerte tan horrible habia de sufrir el que reinaba poderoso como arzobispo y duque, como vicario de Alemania y como tutor de un rey!

A principios de Noviembre de 1225 llegó á Soest, donde, obedeciendo los mandamientos del papa Honorio y del emperador Federico II, habia de declararse cual justo juez y defensor de los derechos de la Iglesia y del Imperio contra las injusticias de su sobrino el conde Federico de Isenburgo, que habia abusado de su posicion como protector y curador de la iglesia de Essen. En vano trató de encontrar un remedio para concordarse con el Conde: el corazon de éste estaba endurecido como una piedra, como el yunque de un herrero; y cuando el arzobispo salia de Soest le advirtieron se quedase, no sólo por sí, sino por el bien de la Iglesia y por la salud del Estado, porque sus dias eran contados.

Presintiendo su muerte, Engelberto recomendó su cuerpo y su alma al amparo de la Providencia divina, y derramando un raudal de lágrimas, se confesó de todos sus pecados con el obispo de Minden, quien declaró no haber visto jamas tanta humildad y contricion tanta en un prelado. Los ojos de Engelberto los humedecia todavía el llanto cuando entraron en su capilla los hermanos de Féderico de Isenburgo, que á la influencia de Engelberto debian su dignidad, el uno la de obispo de Münster, el otro la de haber sido elegido obispo de Osnabrück. « ¿ Qué he hecho yo á vuestro hermano para que, segun me dicen, quiera matarme? » les preguntó Engelberto. Y ellos, ocultando sus pensamientos, contestaron : « Eso está léjos de su ánimo, y nosotros os quedarémos reconocidos por habernos enriquecido y honrado tanto. »

Al fin el arzobispo salió para Schwelm, donde se proponia consagrar una iglesia. Era el 7 de Noviembre de 1225. Tres veces tropezó en su camino con el conde de Isenburgo, y cuando entró en un desfiladero del monte llamado Gevelsberg, situado entre Hagen y Schwelm, los siervos de Federico de Isenburgo se precipitaron sobre Engelberto, y alentados por su señor, le mataron, no con ódio propio de hombres, sino con una crueldad verdaderamente diabólica. No les bastaron las cuarenta y siete he-

ridas que le habian hecho, sino así como el costado de Jesus fué herido por una lanza, uno de los asesinos le sajó la planta de los piés para ver si habia dejado de vivir. Y aquel, ante quien en vida habian temblado los principes más poderosos, el que á millares de hombres habia prestado auxilio y amparo, quedó sólo cual cadáver sangriento y despedazado en la oscuridad horrible de la noche, asesinado impulso de un deudo suyo y á sabiendas de dos obispos y primos suyos.

He dicho que Engelberto quedó solo, refiriéndome al relato de Cesário de Heisterbach; pero otro escritor dice que un muchacho custodió el cadáver del arzobispo hasta que pasó gente y lo recogió. Ese episodio tan tierno lo ha aprovechado la inspirada poetisa Anita de Droste-Hülshof para su conmovedora poesía *La muerte del arzobispo Engelberto.*

Durante la noche, los siervos de éste encontraron á su señor. Pero ¿quién pinta su asombro al verle asesinado y casi desnudo? Trasladaron su cadáver á Schwelm, donde las velas destinadas para la consagracion de la iglesia fueron colocadas á la cabeza y á los piés del finado. Al dia siguiente le trasladaron á su castillo patrio, la fortaleza de Neuenburgo, que él mismo habia reedificado á sus expensas. Pero cuando llegó allí el cortejo fúnebre

le rehusaron la entrada por temor al señor del castillo, enemigo encarnizado de Engelberto: los monjes de Altemberg, más piadosos que aquellos siervos, llegaron en procesion solemne, llevando una cruz é incienso, y viendo el rostro sangriento de su querido arzobispo, prorumpieron en lágrimas y llevaron su cadáver al oratorio del convento de Altenberg, fundado por los antepasados del mismo Engelberto, y despues de haberlo defendido de la podredumbre con mirras y bálsamos, le adornaron con el hábito sacerdotal.

El cuarto dia despues del cruel asesinato, el cadáver fué trasladado á Colonia, y es imposible expresar con palabras el dolor y los lamentos de los clérigos, la indignacion y el duelo de los siervos, el llanto y los sollozos del pueblo de todas edades y de todo género. Trasladaron al cadáver desde el palacio arzobispal á la catedral, y ante la camisa ensangrentada de Engelberto prestó el nuevo arzobispo de Colonia, Enrique de Molenark, el juramento de vengarlo de sus asesinos, juramento que ha cumplido como bueno.

La nueva del asesinato de su querido tutor la recibió el jóven rey en Nuremberg el dia de sus bodas con Margarita de Austria, y probablemente en la misma ciudad á que habia llegado para celebrar aquella fiesta cantó *Walther von der Vogelweide* su

endecha llena de dolor é indignacion: «De aquel á quien cantaba en vida he de llorar la muerte. ¡Ay de quien asesinó al noble príncipe de Colonia! ¡Ay de él si áun existe sobre la tierra! No podria encontrar un suplicio digno de su crímen; sería demasiado suave para él una cuerda de esparto en torno de su cuello; tampoco quiero verlo quemado, ni descuartizado, ni desollado, ni despedazado con la rueda, ni atado á ella, sino que espero que áun vivo encuentre camino al infierno» (1).

El nuevo arzobispo de Colonia se presentó en Francfort ante el jóven rey, miéntras dos abades le mostraban el cadáver de Engelberto, para que la vista de éste clamase contra su asesino; y cuando el rey vió los restos de quien habia sido su tutor y su segundo padre, derramó lágrimas amargas, y así la monarquía como la Iglesia lanzaron su anatema contra el asesino, miéntras el cardenal Conrado de Porto y de Santa Rufina en el Concilio de Maguncia, celebrado á mediados de Diciembre de 1225, alabó los méritos del finado como santo mártir. Los

(1) Hay algo de salvaje en las últimas líneas de la cancion de Walther; pero el mismo exceso de la indignacion del vate demuestra cuán grande era la pérdida del noble arzobispo, que en vida fué la personificacion de la justicia, y á quien ha santificado su muerte y su martirio incomparables.

obispos de Münster y de Osnabrück, que pasaron á Roma para defenderse de la acusacion, fueron allí degradados; el uno murió poco despues, miéntras el otro fué perdonado más tarde. Pero el miserable Federico de Isemburgo, que, cual otro Caín, no encontraba paz en ningun rincon de la tierra, fué preso en Noviembre de 1226 y atado á una rueda fuera de la puerta de Severino de Colonia, donde sufrió el suplicio más cruel y exhaló el último aliento, sin que una sola queja saliera de sus labios, sino que pidió á los que le rodeaban rogasen por la paz de su alma.

En 24 de Febrero de 1226 dieron sepultura á Engelberto en la catedral de San Pedro de Colonia, asistiendo á la solemnidad el cardenal de Porto, que otra vez lo celebró por los dolores inmensos que habia sufrido en defender los derechos de la Iglesia y por su preciosa muerte, que le habia santificado. Los restos mortales de tan glorioso mártir fueron sepultados despues en la capilla de su nombre de la nueva catedral de Colonia, edificada por Conrado de Hochstaden, y en 7 de Noviembre de 1633 fueron trasladados á un féretro de plata que ostenta la imágen de San Engelberto, y que, adornando hoy la sacristía de la catedral de Colonia, es una obra maestra del tiempo del Renacimiento, debida al distinguido platero Conrado Duisberg. El corazon

de Engelberto encuéntrase en el altar mayor de la catedral gigantesca de Altemberg, que Goethe, al visitarla, comparó con razon á las catedrales de Strasburgo y de Colonia, y que se eleva en la soledad del pintoresco valle del cristalino Dhün cual roble sagrado plantado sobre el signo de la redencion, la cruz.

Tenía razon el jóven rey Enrique en llorar, porque despues de muerto Engelberto no encontraba quien le mostrase el camino que habia de seguir. Así la muerte de Engelberto era una calamidad para la monarquía, pero la Iglesia adquirió con ella un santo, y como tal lo veneran.

Las armas de los Condes de Berg eran una rosa blanca, emblema de virtud, recordando el amor fraternal de los dos hermanos Adolfo y Eberardo, condes de Berg, que murieron cual humildes monjes en el convento de Altemberg. Sintiendo el uno de ellos aproximarse la muerte, le prometió al otro le indicaria, por una rosa blanca, el dia en que habia de seguirle á la tumba. Así lo hizo, y dice la leyenda que de aquí adelante cada monje de Altemberg que habia de morir encontraba en su facistol una rosa blanca.

¡Ay! ésta fué manchada con la sangre del gran arzobispo de Colonia San Engelberto. Pero ¿qué importa si éste, en los umbrales de la muerte, ar-

rancó de las manos del olvido la corona de la inmortalidad y conquistó la palma de los mártires?

¡Qué de veces he peregrinado á Altemberg, recordando la vida y gloriosa muerte de Engelberto y el amor entrañable de los dos hermanos Adolfo y Eberardo, de cuyas tumbas brotaron dos tallos de azucena reuniéndose á una sola flor! Y en medio de mis reflexiones escuchaba los dulces ruiseñores de Altemberg, los ruiseñores benditos por San Bernardo de Clairvaux, que, despues de haber desterrado á los ruiseñores del convento de Himmelrath, porque su canto parecia seducir á los monjes como el canto de las sirenas, distrayéndolos de sus ejercicios piadosos, volvió á verlos en Altemberg, donde los monjes guardaron la austeridad de sus costumbres, á pesar de los sonoros trinos de los ruiseñores, lo que hizo exclamar al Santo: «¡Quien quiera á Dios y tenga un corazon puro, puede, sin detrimento para su alma, alegrarse con todo lo bello, con todo lo encantador!»

## IV.

### Alberto Magno.

Se equivocan los que consideran á *Alberto Magno* cual creador del plan de la *Catedral de Colonia*, de

ese modelo más cumplido del arte gótico, de esa joya del mundo, sagrario que encierra los restos mortales de los Reyes Magos, haciendo de Colonia el iman de los creyentes, como los sepulcros de los Príncipes de los Apóstoles en la Ciudad Eterna, y la rival de la ciudad de San Márcos y de la de Santiago; pero tienen razon los que á él mismo le llaman la catedral más sublime, la estátua más bella, el cuadro más brillante, y que encuentran en su vida la poesía más hermosa en honor del Altísimo, una música que encanta, así al cielo como á la tierra. Como las catedrales de la Edad Media se elevan en medio de un mar de edificios, descollando, sobre todos, así tambien el beato *Alberto*, que mereció el dictado de *Magno* como cristiano, como fraile, como obispo, como predicador, como escritor, como maestro, como naturalista, como filósofo y como teólogo, y á quien el mito popular se complace en pintar, no sólo cual *Magno*, sino cual *mago*, se levanta por cima de sus contemporáneos, lo mismo que los otros héroes del siglo XIII, los Tomás de Aquino y Buenaventura, Marco Polo, Wolfran de Eschembach y Rogerio Bacon.

Muchos han escrito ya la vida de *Alberto Magno*, ese *doctor universal*, esa fuente de física y de teología. Recordaré la obra que Pedro de Prusia publicó en Colonia en 1486, la que salió á luz en la

misma ciudad en 1490, debiéndose á Rodolfo de Nimega, y la que un español escribió en 1413 bajo el título de *Ludovici de Valle Oleti (Hispani) brevis historia de vita et doctrina Alberti Magni.* Una biografía de este gran maestro de la Edad Media la escribió tambien mi amigo Leonardo Ennen. Aprovechando el libro en que el profesor aleman Joaquin Sighart trazó en 1857 la vida y ciencia del ilustre dominico, á quien llama el Godofredo de Bullon en la cruzada de las ideas de la Edad Media que conquistó para la Iglesia la Jerusalen de la ciencia natural, ocupada por los paganos, judíos y árabes, trataré yo de escribir, para los que hablan la sonora lengua castellana, la biografía del que citaba tantas veces los escritos de San Isidoro de Sevilla, y que, lo mismo que los sabios árabes y judíos de España, explicaba la filosofía aristotélica, y la escribiré con amor tanto más grande, cuanto que mi patria, Colonia, donde Alberto moraba por espacio de tantos años, y donde descansan tambien sus restos mortales, fué la cuna de su grandeza, de modo que *Dante* (1) le llama *Alberto de Colonia.*

*Alberto Magno* vió la luz del mundo en 1193 en la ciudad de Lauringa, sobre el Danubio (Suabia), siendo su padre el rico y noble señor de Bollstatt (2),

(1) En el canto x del *Paraíso*, vers. 94 á 100.
(2) Bollstatt, éste era su apellido.

que debió su nombre á un castillo distante algunas leguas de Lauringa. Como la juventud cristiana de aquella edad, penetraba Alberto al sagrario de los estudios teológicos por el vestíbulo de las ciencias, ocupándose de los sabios escritores paganos Ciceron, Séneca, Virgilio, Ovidio y Juvenal; y para conquistar el vellocino de oro de la ciencia, el jóven hidalgo aleman salió para los campos benditos de Lombardía, estudiando por espacio de muchos años las artes liberales en la ciudad de Pádua, donde la filosofía, y sobre todo los escritos del príncipe de los antiguos filósofos, Aristóteles, le cautivaban tanto que pudo formarse más tarde la siguiente tradicion, que tiene mucha gracia: «Alberto, dice aquel mito, se esforzaba entónces en balde en cultivar los estudios: lo que hoy habia aprendido, lo olvidaba al dia siguiente, y ya queria abandonar por siempre las ciencias, cuando de súbito vió iluminado su cuarto, apareciéndosele tres vírgenes de hermosura peregrina, llamadas María, Bárbara y Catalina. Éstas le consolaron, amonestándole que expresase sus deseos ante su Señora la Reina del Cielo. A ésta acercóse el jóven, y postrado de hinojos pidió le concediese el conocimiento vastísimo de la filosofía.— Pues bien, contestó María Santísima, se cumplirá lo que quieres; no tendrás igual en la filosofía, y yo te ampararé siempre para que no te desvies del

recto camino de la fe. Pero á fin de que conozcas que debes tu ciencia, no al esfuerzo propio de tu espíritu, sino á mi gracia, te verás, ántes de muerto, de repente privado de todos tus conocimientos, y morirás con la inocencia y la fe cándida de un niño.»

*Alberto*, cuyo espíritu era como el mármol, que si difícilmente se le hace tomar figuras tanto más las guarda despues, dedicóse á la filosofía, porque «ésta, segun dijo un contemporáneo suyo, el general de la Orden dominicana Humberto de Romanis, es necesaria para defender la fe, pues los paganos la emplean cual arma contra ella.» Y en otro párrafo dice el mismo Humberto: «Los que desprecian los estudios filosóficos se parecen á los que, segun dice el Libro de los Reyes, no querian que hubiese herreros en Israel para que los hebreos no aprendiesen á hacer espadas ni lanzas.»

Encendido por un sermon del beato Jordano, discípulo de Santo Domingo y maestro del célebre español Raimundo de Peñafuerte, el jóven *Alberto* abandonó el palacio de mármol en que habia vivido en Pádua para tomar el hábito en 1223 en la á la sazon moderna Orden de Predicadores, que cual nuevo paraíso, florecia en el mundo corrompido, y que brillando en los albores de la juventud inmaculada y en el ardor del primero y santo amor, atraia

con fuerza irresistible á los corazones. Dedicóse á los estudios teológicos en Bolonia, así en la soledad de su celda como en el ruido del aula, y cuando habia madurado ya haciéndose un árbol alto y peregrino, fué trasplantado á Colonia, para que allí encantase á la multitud por los ricos frutos de su sabiduría y de sus virtudes.

Ignórase el año en que fué mandado á la ciudad del Rhin, metrópoli del imperio teutónico, donde la Orden de Predicadores se habia establecido en 1221, y sabemos sólo que por muchos años ocupó la cátedra de la escuela del convento de dominicanos de Colonia, enseñando las ciencias naturales y sagradas, y que por la luz de su doctrina, por el peso de su sabiduría, por el aroma de su piedad, daba realce á la Orden dominicana tambien en las ciudades de Hildesheim, Strasburgo, Friburgo y Ratisbona. Áun muéstrase en la última ciudad, en el claustro del que fué convento dominicano, la sala llamada *Escuela del beato Alberto*, y hasta la cátedra desde la cual, segun dice la tradicion, vertia las semillas de la ciencia; pero los adornos de aquella cátedra se hicieron sin contradiccion alguna en los siglos siguientes, pues ostentan el nombre de San Vicente, del gran Vicente Ferrer.

Despues de haber encendido por doquier nuevos focos del conocimiento y del amor á Dios, *Alberto*

fué llamado en 1243 otra vez á Colonia para dirigir la Escuela de su Orden, y aunque entónces habia eminentes maestros dominicanos en las Universidades de Nápoles, París, Salamanca y Bolonia, él fué elegido para ofrecer en Colonia al angélico *Tomás de Aquino* la copa de la sabiduría viva, y para comunicarle su ciencia, como el sol presta su luz á la luna. Aquellos dos hombres tan grandes, el maestro aleman y su discípulo el descendiente de los Condes de Aquino (Calabria), que ya llevaba en sí un reino extenso y misterioso de la inteligencia, vivieron en la misma casa, situada en la Stolkgasse de Colonia. Y admirando la ilustracion del jóven, á quien sus condiscípulos, á causa de su taciturnidad, habian llamado un *buey mudo*, prorumpió *Alberto* en las palabras proféticas: «Ha de levantar en la ciencia tal mugido, que se le oirá en el mundo entero.»

En 1245 *Alberto* fué mandado á París para ocupar una cátedra de la Universidad, llevando consigo á Tomás de Aquino, y pronto acudieron á sus lecciones príncipes, prelados y condes, ricos y pobres, regulares y láicos. Hay quien dice que por no caber en ningun edificio el número de los oyentes, el maestro habia establecido su cátedra al aire libre, en la plaza llamada despues en su obsequio *Maubert* (du Maître Albert). Sobre todo, á su estancia en

París, la metrópoli de la ciencia, deben aplicarse los versos escritos en su honor :

*Cunctis luxisti,*
*Scriptis præclarus fuisti,*
*Mundo luxisti,*
*Quia totum scible scisti.*

En el otoño de 1248, *Alberto*, que habia alcanzado la dignidad de maestro de la teología, salió con Tomás de Aquino otra vez para Colonia, volviendo á ser la lumbrera de la Escuela teológica de esta poblacion; y segun el testimonio de un discípulo suyo, oró cada dia, despues de terminadas sus lecciones, en todos los salterios, siendo así, no sólo un gigante en las ciencias, sino tambien en el arte de orar. Miéntras hablaba á los sabios de su tiempo, ofreció tambien á los pobres el pan de la doctrina cristiana en sus prédicas populares y sencillas; pero éstas no eran sino el gracioso adorno de su vida, el dulce descanso de sus escritos filosóficos, en que estribaba su gloria inmarcesible, su verdadera grandeza. Estos escritos son paráfrasis ó amplificaciones de las obras de Aristóteles, que habia conocido en París, gracias á las traducciones latinas, hechas las más segun el texto griego, las otras segun las versiones árabes de Avicenna, Averroes y otros sabios árabes de España que, atraidos por el brillo de los

conocimientos físicos que ostenta el estagirita (1), se habian dedicado á traducir sus obras al árabe, precediendo en eso á los judíos de España. Lo que nuestro Schelling anhelaba para la edad presente, lo cumplió ya *Alberto Magno* para su época, dando á conocer al Occidente cristiano á Aristóteles cual representante de la ciencia natural que está en armonía con la verdad cristiana. La serie de aquellas obras que contienen al Aristóteles amplificado y cristianizado, la inauguran los escritos *lógicos*, siguen los numerosos escritos referentes á las ciencias naturales, llevando el título de *Física*, y á ellos se asocian los libros relativos á la *metafísica* aristotélica. Ademas explicó *Alberto Magno* los escritos del beato Dionisio Areopagita referentes á la *jerarquía celestial*, á la *jerarquía eclesiástica*, á los *nombres divinos* y á la *teología y ciencia místicas*, escritos que, como complemento de la revelacion bíblica, ejercieron una influencia poderosísima sobre la Edad Media, á causa del encanto de lo místico que tienen. Asombra una actividad tan grande en un hombre consagrado tambien á la enseñanza y á la oracion; y como prueba de que se parecia á un árbol que da frutos céntuplos, citarémos tambien sus *Comentarios de las sentencias de Pedro Lombardo*, es decir,

(1) Aristóteles.

las explicaciones del libro en que el profesor de la teología, y despues obispo de París, Pedro de Novara (Lombardía), habia resumido en el siglo XII las doctrinas de la Iglesia cristiana.

El nombre de *Alberto Magno* se hizo la tabla en que el pueblo escribia todo lo peregrino, todo lo extraordinario, todo lo misterioso. *Arte Albertino* se llamaba la arquitectura gótica, segun dijo el señor Heideloff, y á *Alberto* le atribuye un cuento de orígen bastante moderno la gloria de haber trazado la planta de la prodigiosa, de la incomparable *Catedral de Colonia*, pero no como fruto de su propia meditacion, sino cual dón de la Madre de Dios. « Siendo el arzobispo Conrado de Hochstaden, dice la Crónica coloniense, extremadamente rico en oro, plata y pedrerías, empezó á edificar cosas grandes y preciosas, y colocó la primera piedra á la fábrica grandiosa y eterna, la catedral. » Y segun añade el mito, Alberto, encargado por el arzobispo de trazar el plan, estaba un dia solitario en su celda, orando para que le iluminase Dios á fin de que pudiese llevar á cabo aquella obra, destinada á la gloria del Eterno. De repente se vió rodeado de un esplendor peregrino. Cuatro hombres se le acercaron, vistiendo trajes talares blancos y llevando sobre las cabezas coronas de oro, brillantes cual pedrerías. El primero un anciano severo, ostentando una barba

blanca que desmayaba sobre el pecho, llevaba en la diestra un compás; el segundo, un tanto menor de edad, tenía una escuadra; el tercero, un hombre robusto, de barba negra y crespa, ostentaba un baston de medida, y el cuarto, un adolescente de abundantes rizos blondos, llevaba una balanza. Con pasos pausados y solemnes avanzaron aquellos hombres, siguiéndoles, llena de hermosura celestial, la Vírgen Santísima, llevando en la diestra un tallo de azucenas, adornado con blancas flores. Y los cuatro maestros empezaron, segun les mandaba la Vírgen, á trazar el plano de una fábrica majestuosa. Ya formaron las líneas brillantes en esplendor de estrellas un conjunto sublime, cuando la aparicion peregrina desapareció ante los pasmados ojos de Alberto; pero el cuadro de aquella fábrica trazada por los cuatro maestros coronados, los patronos de los canteros, quedó grabado en su alma, y pudo ofrecer una planta que coronó los deseos más atrevidos del arzobispo (1).

Pero no añadamos á la diadema tan rica y pura de

---

(1) Los patronos de los canteros se llaman Claudio, Castorio, Sinforiano y Vicostrato, y son conocidos con el nombre de los «cuatro mártires coronados.» Son cuatro canteros que, cual mártires de su fe, murieron bajo el imperio de Diocleciano.

nuestro maestro una perla que no es suya: la planta de la catedral de Colonia no pudo hacerla sino un arquitecto que habia examinado y comparado las fábricas góticas entónces existentes en Francia, un maestro que se habia ocupado exclusivamente del arte gótico para poder sobrellevar aquellas fábricas. Si es mito, pues, aquella tradicion, no lo es, hecha abstraccion de algunas exageraciones, la que se refiere á la visita que el rey de Alemania, el jóven Guillermo de Holanda, hizo á Alberto Magno en Colonia á principios de 1249, visita de la cual habla ya un contemporáneo del ilustre dominicano. Dice el cuento que referia primero Juan de Beca en 1346: «El dia de la Epifanía el rey Guillermo, acompañado de un séquito espléndido de caballeros y empleados, entró en el modesto convento dominicano para visitar al Padre Alberto, cuya fama como gran filósofo y teólogo se extendia por el mundo. Vió con asombro en la celda del sabio gran número de aparatos que éste le explicaba con elocuencia suma, y aumentóse su asombro cuando Alberto le invitó á tomar, en aquel dia tan frio de Enero, un refresco en el jardin del convento, no pudiendo creer los que rodeaban al Rey sino que el monje quisiese chancearse con él. Pero el Rey, ansioso de conocer el arte de Alberto, le siguió al jardin, y los suyos hicieron lo mismo. ¡Qué sorpresa tan grande! Al pisar los

umbrales, olvidando las pálidas horas del invierno, respiraron de repente auras vernales y perfumes encantadores. Millares de plantas peregrinas estaban floreciendo llenas de galas de Mayo ; miles de flores desplegaban sus pintados cálices y exhalaban los aromas más suaves. Los árboles se cubrian de las flores más ricas, y daban en breves minutos copia de maduros frutos. Numerosas aves, luciendo su voz en armoniosos trinos, se mecian sobre las coronas de las flores y volaban por las ramas, dando al jardin la vida más fresca y lozana. Y mariposas brillantes, ora se cernian sobre las dulces flores, ora formaban caprichosos círculos. Risueñas cascadas derramaban sus rayos por el aire, y la refraccion del sol producia un prodigioso juego de colores. Todo respiraba una vida encantadora, y la naturaleza entera brindaba todos sus atractivos en breves momentos. Alberto no dejó tiempo á sus huéspedes para que saliesen de su sorpresa, sino que los invitó á sentarse y contentarse con lo poco que les pudiese ofrecer su jardin. Pero ¡qué grande fué su asombro al hallar allí una comida que era digna de la cocina de un rey! Niños hermosos sirvieron, sin que se hubiera visto de dónde llegasen aquellos manjares deliciosos. Pero apénas habian dado las gracias al Señor despues de terminada la comida, desapareció el risueño cuadro, y la asamblea se encontró otra

vez en la realidad fria, en la naturaleza yerta del invierno.»

Explícase esta tradicion por haber *Alberto* probablemente establecido en el jardin del convento dominicano de Colonia un invernáculo y haber fabricado figuras mecánicas de pajaritos que podian producir algunos sonidos.

En cuanto á los aparatos que usaba *Alberto Magno*, dice otra tradicion que creó un autómata que pronunciaba la palabra Salve, y efectivamente habla en sus escritos de aquellos autómatas con exactitud tanta, que no podemos ménos de creer que él mismo haya usado figuras semejantes para sus estudios físicos.

Sea eso como quiera, *Alberto* tuvo la satisfaccion de acompañar al rey Guillermo á Utrecht, sobre el Rhin, donde éste, agradeciendo la acogida hospitalaria que habia hallado en Colonia, ofreció una hermosa casa como convento á la Orden dominicana. Y *Alberto*, que brillaba cual estrella por la Iglesia entera, y que puede considerarse cual otro Santo Domingo, cual segundo fundador de la Orden de Predicadores en Alemania, fué nombrado en 1254 provincial de aquella Orden, y todos los viajes de visitacion los hizo andando en el caballo de San Francisco, llevando el palo en la mano y mendigando, para alcanzar el pan cuotidiano, de puerta

en puerta cual amante de la pobreza evangélica. Obedeciendo el mandamiento del Padre Santo, salió hasta para la lejana Polonia para extirpar allí los últimos restos del paganismo, y él fué tambien el mensajero de Dios, el ángel de paz en las guerras del arzobispo de Colonia contra los colonienses, logrando, por su elocuencia, conjurar las borrascas políticas y extinguir la guerra civil en la ciudad sagrada del Rhin, donde en medio del estruendo de las armas continuaba escribiendo en su celda. Cuando se dirigieron acusaciones, cuando se lanzaron cargos contra la Orden de Santo Domingo, el gran *Alberto* los repelió con su elocuencia arrebatadora, como lo hizo en Anagni (Italia) en 1256 ante el papa Alejandro IV, que le encargó tambien explicar el Evangelio de San Juan ante la Asamblea más sublime del mundo, el mismo Papa y los Cardenales. El que no estimaba más la tiara y el báculo pastoral que el baston del monje, fué levantado en 1260 por el papa Alejandro IV á la dignidad de obispo de Ratisbona, aquella ciudad que se vanagloriaba de San Emmeran.

*Alberto* depuso el hábito monacal, sí; pero no sus sencillas costumbres. Se le veia en sus viajes de visitacion ir á pié, miéntras una bestia de carga llevaba sus ropas y sus libros. Se desvelaba para encender y aumentar la vida eclesiástica de sus dioce-

sanos y para aliviar la suerte de los pobres, que son como la familia de Jesus, el séquito del Señor. Y tan brillantes eran los resultados económicos de su gobierno, que dicen los biógrafos: «Alberto realizó lo que dijo Ciceron acerca de Thales, y Plinio acerca de Demócrito: un filósofo, cuando quiere, puede hacer tambien oro.»

Para evadirse al estruendo de la ciudad se refugió á menudo en el solitario castillo de Donaustauf, cuyas ruinas se encuentran enfrente de la *Walhalla*, que ostenta el busto de *Alberto* como el de uno de sus varones más gloriosos. El que sabía así tratar al Eterno como Moises en el monte de la contemplacion, como gobernar al pueblo en los valles de la vida, escribió en la soledad de Donaustauf, en 1261, su notable *Comentario del Evangelio de San Lúcas.* Pero el peregrino ministro del Señor, el venerable anciano que gobernaba la Iglesia de Ratisbona con tanta sabiduría, no se libró, hasta en la soledad de Donaustauf, de las calumnias de los que le llamaron *nigromante*, diciendo que su ciencia toda emanaba de una fuente impura, del trato de espíritus malos. Apuró con resignacion evangélica el cáliz amargo de los calumniadores; pero la dignidad arzobispal, que le obligaba á llevar en una mano el báculo pastoral y en otra la espada, cual príncipe del Imperio aleman, le parecia más y más un ascua

que ansiaba arrojar lo más pronto posible para volver á las soledades recónditas y pobres de la Orden dominicana. Al fin el papa Urbano IV accedió á las instancias de Alberto, y éste, con la alegría del ave que despues de largo cautiverio logra la libertad, bajó en 1262 de la sede de Ratisbona, volviendo á la tan querida como humilde vida monacal. No le esperaba la quietud, sino que pronto le vemos, cual otro San Bernardo, peregrinar de poblacion en poblacion como predicador de la Cruz. Descansó de sus esfuerzos en 1264 en el templado clima de Würzburgo.

Quizás entónces escribió su *Comentario del Evangelio de San Márcos* y su libro *La Mujer fuerte*, que es la Iglesia del Señor.

En 1269 regresó á su querida Colonia, siendo recibido con manifestaciones de júbilo por todas las clases de la poblacion, y otra vez sus huellas fueron huellas de paz en medio de un tiempo revuelto por las pasiones y las guerras contínuas. Volvió á su celda queridísima, que amaba cual una cámara nupcial, y continuó dando lecciones y escribiendo libros. Quizá entónces nacieron sus *Comentarios de los salmos*, de los *Lamentos de Jeremías*, de las *Profecías de Daniel*, de *Baruch* y de los *Profetas menores* y del *Apocalipsis*, y al acercarse la época en que desde el país de la fe habia de pasar al de la

bienaventuranza, nacieron indudablemente sus escritos referentes al asunto más sublime de la investigacion cristiana, es decir, el *Sacramento de la Eucaristía*, en que *Alberto*, para usar la frase de un biógrafo suyo, se parece casi al discípulo que, estando cerca del Señor, escuchaba sus misterios. En aquellos preciosísimos escritos y prédicas relativos á la Eucaristía, cita tambien el hermoso verso de Virgilio :

*Omnia vincit amor et nos cedamus amori,*

y á veces él mismo expresa sus pensamientos en forma poética, por ejemplo, cuando dice :

*Rex sedet in cœna turba cinctus duodena,*
*Se tenet in manibus, se cibat ipse cibus.*

El mayor sabio de su tiempo se complació tambien en pasearse en el jardin del convento dominicano de Colonia entonando himnos á la Vírgen, que llama «la cámara del Verbo, el tálamo del Novio eterno, el palacio del Hijo de Dios, el lecho de toda la Santa Trinidad y la fábrica del Creador del mundo.» A él se debe tambien un *Marial*, obra relativa al Ave María, pareciéndose á una poesía escrita en prosa en obsequio de la Reina del Cielo, y ademas se le atribuye una *Biblia Marial*, conteniendo una explicacion de todos los párrafos de la Escritura Sa-

grada que pudieran referirse á María Santísima.

En aquel tiempo, en que todas las ciudades rivalizaron en erigir nuevas iglesias, el anciano *Alberto* habia de abandonar con frecuencia su asilo de Colonia para consagrar templos, en razon de su dignidad arzobispal, y dice una inscripcion en la iglesia de los regulares de Nimega:

ALBERTUS MAGNUS TEMPLUN SACRAVIT UT AGNUS.

Como el rey David no descansaba ántes de haber construido un templo digno del Señor, nuestro Alberto, cuando tenía ya setenta y ocho años de edad, edificó á sus expensas, segun dijo en su testamento, el coro de la iglesia de los dominicos de Colonia, en cuyo centro encontró su última morada.

Entre tanto, el 7 de Marzo de 1274 falleció Tomás de Aquino, el que por tantos años habia bebido la fuente de la ciencia al lado de Alberto, y éste derramó lágrimas abundantes, y siempre que oia pronunciar el nombre de su gran discípulo, que habia casi eclipsado la gloria del maestro, lloraba prorumpiendo en las palabras: «¡Él fué la flor y el adorno del mundo!» Y cuando corria fama de que los escritos de Tomás iban á ser impugnados, salió, á pesar de su senectud, para París á defenderlos, y subiendo á la cátedra de los dominicos, dijo: «¿Qué le importa al vivo ser alabado por los muer-

tos ? » Así al difunto Tomás le llamaba el único vivo, llamándose muerto á sí propio.

Los antiguos biógrafos dicen tambien que Alberto, haciendo las veces de Tomás, asístió al Concilio de Lyon de 1274, hablando en el Consistorio ante el papa Gregorio X en pro del nuevo Rey de Alemania, el noble Rodolfo de Habsburgo, á fin de que el Papa moviese á D. Alfonso de Castilla á que abdicase la corona del país que jamas habia visto, lo que efectivamente hizo el Papa.

Despues de terminado el Concilio escribió *Alberto* en Colonia su gran obra teológica *La suma de la teología*, que se parece á una catedral gótica creada por aquel siglo glorioso. Ademas escribió un opúsculo *De la manera como se ha de adherir á Dios*, siendo este libro, en que el autor se deshacia de todo lo terreno para unirse sólo al Creador, la corona de sus obras, el último producto de su mágica pluma.

Hace casi treinta años, el profesor Schmeller tuvo la fortuna de encontrar en la Biblioteca Real de Munich la copia del testamento que escribió Alberto Magno en 1278. Dijo en aquel testamento que queria descansar cerca de los frailes del convento de Colonia, y á éste le legó su biblioteca, y su ornato á la sacristía, y sus riquezas, oro, plata y pedrerías las destinó para que de su importe se concluyese el coro del convento, cuya planta él mismo trazó, se-

gun creyeron los escritores que escribieron doscientos años despues de muerto el gran Alberto.

Éste perdió de repente la memoria, tres años ántes de su muerte, cuando hablaba, como solia, en su cátedra del convento de Colonia, cumpliéndose así la profecía de la Vírgen de que habla el mito: « Para que no vaciles en la fe, olvidarás en tus postrimerías toda ciencia filosófica. »

Despues de aquel suceso en el convento de Colonia, dicen los escritores de esta ciudad que Alberto se deshizo enteramente de todo lo terreno, y que un dia, cuando el arzobispo de Colonia, Sigfredo, llegaba á su celda para visitarle, y llegaba á la puerta preguntando: « ¿Alberto, estás aquí? » Éste no abrió, sino que contestó: « *Alberto no está más aquí*, sino que estuvo aquí. » Al oir eso el arzobispo se echó á llorar, repitiendo á los suyos las palabras: « *¡Alberto no está más aquí!* » Sí, Alberto, despues de haberse esforzado en la tierra en enseñar, en predicar, en escribir, en ejercer todas las virtudes, no queria contemplar más que la patria eterna, y era ya como un habitante del cielo. Cada dia visitaba el sepulcro que se habia elegido en su querida Colonia, y oraba en sufragio de su alma, como si hubiera ya muerto. Sentado en su celda y rodeado de los frailes, el fénix de los maestros devolvió su alma á Dios el 15 de Noviembre de 1280. Le colo-

caron en un féretro de madera y le enterraron en el coro de la iglesia del convento dominicano de Colonia, á la sombra de la cruz.

En 1482 fué colocado en un sarcófago magnífico; pero la iglesia en que descansaba fué derribada á principios del siglo actual, siendo sustituida por un cuartel de artillería; y cuando abrieron el sarcófago, el cuerpo del que fué *Alberto Magno* se hizo polvo, mostrándose conservado sólo el ornato y una parte del báculo. Estas reliquias se trasladaron á la iglesia de San Andres de Colonia. Aun se muestran en la sacristía de esta iglesia la casulla, la estola y el manípulo de Alberto. El arquitecto de la ciudad de Colonia, Sr. Weyer, ofreció, por los años de 1860, un féretro gótico para que en él descansase el polvo del inolvidable maestro de Colonia, y las damas de esta poblacion se dedicaron á decorar aquel féretro, donde ya descansa en la iglesia de San Andres.

¡Qué de ciudades han rivalizado en celebrar á nuestro héroe! Su retrato se ve en una torre que se halla en la ciudad de Lauinga, y su busto le ostentan Pádua y el coro de la catedral de Orvieto, y su imágen existe tambien en el claustro de San Márcos de Florencia; debiéndose aquella pintura al fresco, en que Alberto Magno de Alemania aparece al lado de Inocencio V, de San Raimundo de Peña-

fuerte, de San Vicente Ferrer y de otros ilustres dominicos, al seráfico Fiésole.

Al que ya en vida fué llamado *Magno*, y de quien dijo la Crónica belga:

«*Albertus Magnus*, *magnus in magia*, *major in filosophia*, *maximus in theologia*», le cantaron los vates y le celebraron los escritores, comparándole el historiador bávaro Aventino con Varron, el historiador universal, y el gran Alejandro de Humboldt le dedicó frases llenas de admiracion como al hombre ilustradísimo y á una figura magnífica de la Edad Media.

Los mayores honores se los dispensó la Iglesia, llamándole *beato* en 1622.

Para concluir, añadiré una palabra acerca de sus escritos. Éstos se publicaron por Pedro Jammy en 1651, y se componen de 21 volúmenes de á fólio, documentando á su autor cual escritor más universal y fecundo del orbe. Él fué el primero que dió á los escritos de Aristóteles una forma accesible para el amante de los estudios, corrigiéndolos, explicándolos, y aprovechando para eso los escritores ulteriores, así los cristianos como los árabes; pero por ser admirador del gran filósofo estagirita, no fué por eso su idólatra, sino que publicó los errores de Aristóteles. Llaman la atencion tambien los siguientes escritos de Alberto Magno: *De natura lo-*

*corum*, que es un resúmen de sus conocimientos geográficos, conteniendo la geografía físico-política del siglo XIII; su *Speculum astronomicum*, y sobre todo su obra *De plantis*, que le asegura un puesto privilegiado en la historia de la botánica, pues ántes de él no habia ningun botánico que pudiera compararse con él, excepto Teofrasto, á quien Alberto Magno no conocia. Asimismo en la zoología tuvo conocimientos sorprendentes, segun demuestran sus 26 libros referentes á los animales, siendo los 19 primeros una paráfrasis de los escritos de Aristóteles, y los siete últimos un complemento de éstos hecho por el mismo Alberto, que al escribirlos aprovechaba tambien á los escritores árabes. Pero por grande que fuese el celo con que se sumergia en las ciencias naturales, en las matemáticas, en la lógica y metafísica, en la política y ética, su espíritu moraba con predileccion en los ámbitos inmensos y peregrinos de la teología, esa reina de las ciencias, y si peregrinaba tanto tiempo por las esferas de las ciencias naturales, era sólo para defender y glorificar la ciencia sagrada, la *teología*.

## V.

### Erwin, maestro de la catedral de Strasburgo.

Nada como el arte ojival para levantar los corazones; nada como aquellos pilares esbeltos, como aquellas finas aristas de las bóvedas, como aquellos calados rosetones á traves de cuyos pintados cristales filtra una luz dulce y misteriosa como la oracion de un alma solitaria, para inspirar recogimiento y dar al espíritu el vuelo que ha menester cuando recurre á Dios en sus tribulaciones.

Los que concibieron catedrales como las de Colonia, bien merecen que, llenos de asombro, y por la más viva gratitud poseidos, baja la frente y descubierta la cabeza, les saludemos con cariño y con respeto cuantos nos complacemos en rendir á los que fueron, ántes que nosotros, el homenaje de admiracion y de amor que se les debe. El gran arquitecto de Colonia, *Gerardo de Rile*, creando un primor del arte arquitectónico, que más que escribirse mereceria cantarse, realizó el ideal más sublime de las catedrales de la Edad Media; y el que se acercó más á aquella cumbre altísima fué el *maestro Erwin*, que ideó la célebre fachada de la catedral de Strasburgo, que cautiva los ojos y levanta el alma.

En una época de poesía caballeresca, en que imprimieron hasta á la Vírgen un carácter caballeresco, pues Cesáreo de Heisterbach contaba en 1220 á sus discípulos, que la misma Vírgen hizo las veces de un caballero que, por oir misa, no habia aparecido en el torneo, y que ella, tomando su figura, alcanzó la victoria por él; en aquel noble y maravilloso tiempo en que la fantasía y la poesía penetraron en las regiones de la fe, y en que la poesía caballeresca y el escolasticismo formaron como los polos de la existencia entera, siendo aquella todo sentimiento y fantasía, y éste sentimiento todo, nació la arquitectura *gótica*, en que hallaba su expresion así el espíritu fantástico-caballeresco como el espíritu escolástico. Pues para resumir en pocas palabras lo que dice sobre el desarrollo de aquella arquitectura el Sr. Schnaase, en la *Historia de las Bellas Artes*, tomo v, Düsseldorf, 1872, encontramos en las anchas bóvedas el mismo atrevimiento que en las aventuras caballerescas, y en los estribos aquel ánimo altivo que penetraba el mundo de los caballeros, miéntras el espíritu escolástico se muestra en el acentuar del elemento geométrico.

Maestros sencillos inventaron el atrevido y artificioso estilo *gótico*, que prestaba á las piedras, en vez de la posicion horizontal en el llano de la tierra, una aspiracion hácia lo alto, y que, haciendo así

abstraccion de la naturaleza comun, representaba el elemento ideal como realidad verdadera. Pero el estilo *gótico*, que nació en el siglo XII, no fué producto germánico como parece indicar su nombre; sino que, segun el inglés Wtittington, señaló en el libro que publicó en 1809, bajo el título de *An historical survey of the ecclesiastical antiquities of France*, y segun demostró despues detenidamente el aleman Francisco Mertens, en las lecciones que en 1841 dió en Düsseldorf, debe su orígen al norte de Francia, formándose de elementos normandos y provenzales, siendo meridional el coro, el desarrollo de la columna, la aficion á los ornamentos delicados y el arco ojival, y debiéndose á la arquitectura septentrional la bóveda cruzada, la estructura regular de la fachada y de las torres, y esa vivacidad vigorosa aspirando hácia lo alto. Pero el estilo *gótico* no fué, por lo tanto, una compilacion, sino una invencion nueva; pues á aquellos detalles, tomados de los sistemas anteriores, les imprimió un carácter nuevo confundiéndolos en un conjunto orgánico. Los alemanes no saludaron este producto del talento organizador de un pueblo mezclado de la raza latina y de la teutónica como un estilo patrio, sino que viendo en la tradicion del mundo romano un complemento necesario de la naturaleza germánica, prefirieron guardar el estilo romano, que ademas les gustaba

más por sus relaciones más sencillas. Despues se estableció en Alemania un estilo de transicion, que no demostraba ninguna determinada inclinacion hácia las tendencias del estilo gótico. Pero una vez abandonada la tradicion de las formas antiguas, no es de extrañar que los maestros alemanes hayan aprovechado los progresos de sus vecinos los franceses. El estilo gótico, ó por decir mejor el estilo frances, lo introdujeron en las poblaciones más distantes de Alemania arquitectos que lo habian conocido en sus viajes, y que de regreso lo acomodaban á las costumbres alemanas.

Entre aquellos arquitectos ocupa un lugar privilegiado el autor de la fachada de la *Catedral de Strasburgo*, el maestro *Erwin*, cuyo nombre lo guarda la *Walhalla*, miéntras son desconocidos los de tantos otros artistas, no figurando sus vastos monumentos sino como obras colectivas.

El templo catedral de la capital de Alsacia, ántes la gloria de Alemania, habia desaparecido casi enteramente de la memoria de nuestro pueblo, cuando el jóven Goethe, cuyo corazon ardiente hablaba á aquellas masas gigantes, despertó el nombre de *Erwin*, y sintiendo en lo interior del alma esa llama inextinguible que nos hace vivir eternamente enamorados de lo grande y de lo bello, escribió acerca del arte gótico, haciendo, sin saberlo, con sus pocas

páginas, escritas bajo la egida de Herder, una hazaña verdaderamente nacional: desde que él hizo mirar atrás á sus contemporáneos para rendir culto á los grandes maestros alemanes, que tan raras maravillas nos legaron, la iglesia catedral de Strasburgo, que avasalla el ánimo con su imponente majestad, y cuya torre se levanta, cual emblema del alto Rhin, entre los Vosges y la Selva Negra, se hizo el objeto de contemplacion para la Escuela romántica: la creacion de *Erwin* causó verdadero embeleso al espíritu admirado de los Schlegel, Goerres, Boisserée y Uhland, hasta que vino Maximiliano de Schenkendorf, que con los acentos de su lira despertó el anhelo del pueblo germano de recobrar la ciudad que encierra aquella joya. En 1870 hemos alcanzado lo que parecia á nuestros padres un sueño inaccesible y fantástico: Strasburgo ha vuelto á ser una ciudad alemana, y aleman hízose otra vez el bellísimo país hasta la alta Mosela, el país entero con su tesoro verdaderamente aleman de lengua y de costumbres, de leyendas y de cantos, y de monumentos venerables.

Ya nuestro Goethe proporcionó familiarizarse con la personalidad de *Erwin*, y peregrinó tres veces á su sepulcro sin encontrarlo. Éste fué descubierto al fin en 1816, un año despues de los temporales de nuestra guerra de la Independencia, por el

aleman Boisserée y el strasburgués Mauricio Engelhard en el llamado *Leichenhöfel* (patio de los muertos), en uno de los estribos exteriores de la capilla de San Juan de la catedral de Strasburgo, aquella capilla donde descansan los restos mortales del patron de Erwin, el obispo de Strasburgo, Conrado de Lichtenberg, de modo que los que estaban tan unidos en vida, el señor de la obra y el arquitecto, duermen, desde hace ya 500 años, juntos tambien, el sueño de la muerte.

Dice el epitafio referente al *maestro Erwin:* «Anno Domini MCCCXVIII, XVI Kalendas Februarii Obiit Magister Erwinus Gubernator Fabrice Eclesie Argentinensis (el 17 de Enero de 1318 murió el maestro Erwin, arquitecto de la catedral de Strasburgo). Y el epitafio de su mujer «la señora Husa» que falleció en 21 de Julio de 1316, dice: «Anno Domini MCCCXVI XII Kalendas Augusti Obiit Domina Husa Uxor Magistri Erwini.» Existe tambien otro epitafio que dice: «Anno Domini MCCCXXXVIIII, XV Kalendas Apprilis Obiit Magister Johannes Filius Erwini Magistri Operis Hujus Ecclesiae.» Este maestro Juan, que murió en 18 de Marzo de 1339, parece haber sido el nieto de nuestro Erwin, pues el de este nombre, á quien llama el Epitafio padre de Juan, vivia aún en 1339, si no se hubiera dicho, segun el uso de la Edad

Media, «filius Erwini *quondam* magistri operis.»

Hasta nuestros dias era opinion general que el *maestro Erwin* se llamaba *Erwin de Steinbach*, y aunque hay en Alemania cien poblaciones de nombre Steinbach, existiendo tres en la Alsacia, dos en Baden y tres en el Palatinado, la que se encuentra cerca de Bühl, en las inmediaciones de Baden-Baden, puede preciarse, desde el año 1845, de poseer un monumento erigido en honor de Erwin, como hijo presuntivo de aquella poblacion. Pero la creencia de que el arquitecto de la catedral de Strasburgo sea oriundo de Steinbach, estriba sólo en una inscripcion latina que dice: «Anno Domini MCCLXXVII In Die Beati Urbani Hoc Gloriosum Opus inchoavit Magister Erwinus de Steinbach», y el primero que la menciona fué el maestro Schad, que publicó en 1617 una *Descripcion de la artística, de la preciosísima, de la celebérrima catedral de Strasburgo.* Esta inscripcion, segun dice el Sr. Schad, se hallaba por encima de la portada media de la catedral, y por postrera vez hace mencion de ella en 1698, como áun existente, el sabio strasburgués Schilter. Despues nadie la ha visto, y ni siquiera puede decirse dónde pudiera haber existido, pues en la portada media no caben tantas palabras, y ademas, las puertas de dicha portada eran de cobre.

Sin embargo, hasta hace dos años, todo el mundo

ha creido en la verdad de la inscripcion, y quien hablaba del maestro Erwin, le llamaba el de Steinbach, así como lo hace tambien la tabla de la Walhalla. El primero que demostró que aquella inscripcion no era fidedigna, fué el profesor Kraus (1), á quien siguieron el Sr. Jorge Mitscher, que publicó en 1866 un folleto relativo á la *Historia de la fábrica de la catedral de Strasburgo*, y el Sr. Alwin Schultz, en un artículo titulado *Los arquitectos alemanes de la Edad Media*, que forma parte de la obra publicada en 1877, bajo el título de *Arte y artistas de la Edad Media y de los tiempos modernos.* Claro es que dicha inscripcion, que habla de una obra gloriosa, no podia colocarse cuando áun vivia Erwin, pues hasta el siglo XVI ningun arquitecto se hubiera atrevido á poner su nombre en la portada de una iglesia, alabándose á sí mismo. Y si la inscripcion se puso siglos enteros despues de muerto Erwin, no demuestra nada contra los Epitafios que hablan sólo de Erwin, sin añadir el nombre de Steinbach.

Pero, ¿quién colocó aquella inscripcion? El señor Mitscher cree que fué debida al arquitecto Specklin, que murió en Strasburgo en 1589, y cuyo manuscrito, respecto á la catedral de esta ciudad, se

---

(1) Véase Lützows Zeitschrift für bildende Kunst, 1875, números 12 y 13.

perdió en 1870, cuando fué consumida por el fuego la Biblioteca de Strasburgo. Creyendo aún en la autenticidad de la inscripcion Mr. Cárlos Gerard, abogado de Nancy, dijo en su obra publicada en 1872 *Los artistas de Alsacia durante la Edad Media*, tomo I, pág 213, que el nombre de Erwin de Steinbach pudiera ser la traduccion del nombre frances *Hervé de Pierrefont*, pero no demostró que existia un arquitecto de nombre semejante. El de Erwin es indudablemente aleman, y encuéntrase con frecuencia en el valle del alto Rhin en los siglos VIII y IX.

Desde los tiempos de Specklin han atribuido al maestro Erwin una hija, de nombre *Sabina*, aquella escultora eminente, cuyo genio sacaba su inspiracion del cielo mismo, y que al trabajar invocaba la gracia divina, para que ésta diese á sus obras la consagracion más alta, segun dice la siguiente inscripcion comunicada por el Sr. Schad, que se encontraba en la llamada portada de Sabina, de la catedral de Strasburgo, bajo la figura de un Apóstol esculpido por ella.

GRATIA DIVINÆ PIETATIS ADESTO SAVINÆ
DE PETRA DURA PER QUAM SUM FACTA FIGURA.

Lo cual quiere decir: «¡Ojalá que la gracia divina sea con Sabina, que de *piedra dura* me hizo una figura!» Pero el Sr. Schilter, equivocándose, res-

pecto á las palabras *De Petra Dura*, que no significan en aleman Steinbach, sino Hartenstein, traducia: «¡Ojalá que la gracia divina sea con Sabina de Steinbach, que me hizo una figura!» Así el nombre de Steinbach habia nacido por un error de los escritores del siglo XVI ó XVII. Pero Sabina no podia ser hija de Erwin, pues vivia un siglo ántes que él, como lo ha demostrado el archivero de Strasburgo, Luis Schneegans (1). Aun se conservan en la llamada portada de Sabina dos estatuas mujeriles, representando la una, que tiene una corona, una cruz y un cáliz, el Cristianismo ó la Fe; y la otra, que, llena de tristeza, se encuentra en frente del Cristianismo triunfante, y que tiene un lábaro roto, los ojos vendados y una corona á sus piés y las tablas de Moisés en la débil izquierda, el Judaismo ó la Ley. Ademas se ven en el tímpano de la portada representaciones de la Vírgen, sobresaliendo entre ellas la muerte de María. Todas aquellas pertenecen á la primera mitad del siglo XIII.

A los que pregunten: ¿No existe entre las numerosas estatuas de la catedral de Strasburgo ninguna que represente á Erwin? les dirémos con el señor Mitscher: «La única figura que podria representar-

(1) Véanse tambien los *Cuentos de la Alsacia*, por Augusto Stoeber, pag. 482.

le es la de un hombre pequeño y lleno de tristeza, sentado al pié del gótico monumento sepulcral erigido en la capilla de San Juan, en honor del obispo Conrado de Lichtenberg, que fué muerto en 1299. Este monumento ostenta las mismas formas que la fachada de la catedral, y se debe probablemente á Erwin, pues reunia éste en su persona, como Miguel Angel, el arte de la arquitectura y de la escultura.

Pero, ¿qué diré de las conjeturas que mi amigo el profesor Federico Adler pronunció en la *Singakademie* de la capital de Alemania el 2 de Enero de 1875, y que publicó despues en la *Gaceta Nacional*, correspondiente al 3 y 5 de Enero del mismo año? Segun la opinion de mi amigo, el enérgico Erwin ascendió de grado en grado, siendo cada creacion suya una flor en la rica corona de gloria que ceñia á sus sienes, y se llaman aquellas flores las iglesias de Wimpfen, Friburgo, Strasburgo, Haslach y Ratisbona.

Sabemos, por un epitafio que se encuentra en la iglesia de Haslach, situada en los Vosges, que un hijo del maestro Erwin fué el arquitecto de dicha iglesia, y es posible que él mismo haya ideado en 1273 la planta de aquel templo, que el obispo Conrado de Lichtenberg mandó renovar en 1274; pero no puede demostrarse que Erwin, que creó la fachada

occidental de la catedral de Strasburgo, haya trabajado tambien en la occidental de la de Friburgo, aunque haya una tradicion que dice que las torres de Strasburgo y de Friburgo se deben al mismo maestro, y tampoco puede demostrarse que Erwin haya creado la bellísima iglesia colegiata de Wimpfen, pueblo situado al lado oriental de Heidelberg, pues una crónica escrita á fines del siglo XVIII, dice sólo que «Se encargó de ejecutar aquella iglesia, en el estilo *frances*, un arquitecto distinguidísimo que acababa de llegar de París.» Ese estilo es el gótico, que se desarolló en los siglos XII y XIII en la Francia septentrional, y que despues fué trasplantado á Alemania, cuyos arquitectos fueron siempre buenos entre los mejores. Pero el mencionado párrafo calla el nombre del arquitecto elegido para edificar la iglesia de Wimpfen. Para demostrar que la planta primitiva de la fachada de la catedral de Ratisbona tiene por autor á Erwin, dice el señor Adler que esta planta no es sino una repeticion de las líneas principales de la fachada del templo strasburgués, y que el obispo Leon de Ratisbona, que en 1274 asistió al Concilio de Lyon, junto con Alberto Magno y Conrado de Lichtenberg, pudo fácilmente haber oido elogiar allí la habilidad del maestro Erwin. Pero todo eso sólo es conjetura, lo mismo que la opinion del Sr. Adler, de que la ha-

bilidad de Erwin en Strarsburgo no se limitó á la fachada de la catedral, sino que se extendió tambien al cuerpo de la iglesia. Al decir esto se funda en que el incendio del 15 de Agosto de 1298 destruyó en parte el cuepo de la iglesia; pero la Crónica latina del ciudadano de Strasburgo, Ellenhard, dice sólo que las paredes y los techos de los muros amenazaron ruina, y quien lea la Crónica de Koenigshofen, relativa á aquel incendio, negará que entónces la iglesia hubiese sido destruida. Lo único que nuestro artista hizo en la nave larga de la iglesia se limitará, pues, á esculturas que labraba él propio.

Sólo los dos cuerpos de la fachada, hasta el delicadísimo roseton, fueron ejecutados segun la planta del maestro Erwin, que desplegó en aquella obra una fantasía prodigiosa, y tratando la piedra como si fuese metal fundido, empleó un sistema combinado de arcadas, fróntis, galerías y antepechos, pareciéndose á encajes de piedra. Como todos los distinguidos arquitectos de aquel tiempo, Erwin habria visitado los florecientes talleres de la Francia septentrional, establecidos en París, Sens, Senlis, Chartres, Noyon, Soissons, Laon, Reims, Troyes, Amiens y Beauvais, y como dice el profesor Adler, habria encontrado el modelo de su fachada en la iglesia de San Urbano, de Troyes, que el Papa Urbano IV mandó edificar en 1262 al arquitecto Juan

Langlois en el lugar donde estuvo la casita de su padre, que habia sido un pobre zapatero remendon.

La catedral de Strasburgo, que cautiva los ojos con su roja y bellísima piedra arenisca de los Vosges, ostenta una riqueza de formas que en Alemania no podia compararse sino á la catedral de Treveris, perteneciendo la nave trasversal y el coro al estilo romano, miéntras la nave larga representa la belleza severa del estilo gótico de mediados del siglo XIII, y los dos primeros cuerpos de la fachada con la riqueza de sus adornos, ostentan un estilo más pretencioso; mostrando el tercer cuerpo y la torre formas de la decadencia, pero empleadas, sobre todo, en la torre, con tanto atrevimiento, que hasta el conocedor olvidará los defectos de los detalles por la grandiosidad del conjunto.

La primera catedral de Strasburgo habia existido en el siglo VIII, y segun dice la tradicion, en el mismo lugar que ocupa el templo actual. El antiguo estuvo probablemente hasta 1002, siendo quemado, segun dice la Crónica del obispo Thietmar de Merseburgo, que murió en 1015, por el Duque Herman de Suabia y Alsacia, en las luchas por la corona imperial de Alemania que siguieron á la muerte de Othon III; y como dicen los Anales strasburgueses referentes al año 1015, el nuevo templo se levantaba ya en aquel año de sus muros fundamentales. Pa-

rece que de esta fábrica, ejecutada en el primitivo estilo romano, proceden aún partes de la cripta y partes de la nave trasversal, sobre todo las del brazo septentrional pertenecen, segun dice el Sr. Mitscher, si no al siglo XI, al ménos al XII. Los cronistas que hablan de cinco incendios que tuvieron lugar desde 1130 á 1176, dicen que el 7 de Setiembre de 1275 la iglesia entera se habia concluido, ménos las torres. Entre los años de 1176 á 1275 verificóse la gran transformacion en la arquitectura, desarrollándose el estilo gótico, que fué empleado ya muy pronto en la Alsacia, por ser ésta vecina de Francia, cuna de aquella arquitectura. La nave larga de la catedral de Strasburgo, á que no se dió principio ántes de 1230, y que fué llevada á cabo en 1275, ostenta, pues, el más puro estilo gótico. Probablemente, miéntras áun vivia Erwin, se erigieron en la fachada principal las estatuas ecuestres de Clodoveo, el primer Rey cristiano de los francos, de Dagoberto, que dicen haber fundado el obispado de Strasburgo, y de Rodolfo de Habsburgo, que ántes de haber sido elegido Rey de los alemanes, fué caballero mesnadero de la ciudad de Strasburgo.

Cuéntase respecto á estos tres reyes la leyenda siguiente:

Cuando empezaron á edificar la catedral habia tres reyes piadosos que invertian todos sus bienes en el

magnífico templo de la Vírgen, y cuanto más se disminuian su oro y su plata, tanto más alta se elevaba la catedral, tanto más se aumentaba el tesoro eterno que les esperaba en el Paraíso. Y continuaron ofreciendo sus dones hasta que no les restó un solo real. Pero no en vano lo sacrificaron todo en la tierra, pues áun durante su vida se colocaron sus estatuas en la portada del suntuoso templo, en testimonio de gratitud.

En 1439 concluyóse la torre que llamaba la atencion del Papa Pío II, el famoso Eneas Silvio Piccolomini, como una obra prodigiosa que ocultaba su cabeza en las nubes. El que la llevó á cabo, Juan Hültz, de Colonia, falleció en 1449. Cerca del año de 1500 nació la portada de San Laurencio, siendo ejecutada en el estilo gótico de la decadencia, y sirviendo hoy de sacristía. Grandes estragos sufrió la catedral en 1682 y 1793, una vez por el mismo obispo de Strasburgo, Guillermo Egon de Fürstenberg, que para alcanzar más espacio á fin de desplegar su pompa episcopal, mandó derribar los monumentos más preciosos del estilo gótico, como la última obra del maestro Erwin, la capilla de María Santísima, y otra vez por la revolucion, y en 1759 por algunos rayos. Al restaurar la catedral añadieron en 1824 á las tres estatuas ecuestres colocadas en grandes nichos del primer piso de la fachada, la

de Luis XIV, aquel rey que mandó devastar el Palatinado, y que ganó á Strasburgo por la traicion.

Esperemos, diré yo con el Sr. Mitscher, que al restaurar hoy otra vez el templo, pondrán, en vez de aquel rey, la estatua de nuestro anciano Emperador, que ganó la ciudad reina de la Alsacia por una lucha honrada, y con quien empieza, lo mismo que con Clodoveo y Rodolfo de Habsburgo, una nueva página en la historia alemana; sí, la estatua del Rey Guillermo, el primer Hohenzollern imperial, el mayor de los príncipes contemporáneos, ese caudillo y emperador que recuerda al fundador de un gran imperio, Carlo Magno y á Federico Barbarroja.

Réstame decir una palabra sobre las dimensiones y bellezas de la catedral. Tiene ésta 41.702 piés cuadrados, miéntras la de Colonia tiene 62.918. La torre de la catedral de Strasburgo tiene de alto 480 piés, la de la catedral de Friburgo 396, y la de San Estéban de Viena 435. Fíjanse los ojos en la fachada encantadora de la catedral de Strasburgo, que con sus arcadas tan esbeltas y etéreas, ejerce un efecto maravilloso, y que ostenta tres portadas en que bulle todo un mundo de figuras, mostrando la portada del centro la historia de la creacion, el arca de Noé, la torre de Babel, el sacrificio de Abraham, el sueño de Jacob, José y sus hermanos, los cuatro Evangelistas, los milagros de Jesus y la historia del

Salvador desde su entrada en Jerusalen hasta su Ascension, y la portada izquierda la infancia de Nuestro Señor, y grandes figuras de mujeres coronadas, que representan las Virtudes Cardinales, y la portada derecha, el Juicio final y la parábola de las «cinco doncellas prudentes y de otras tantas necias», siendo aquéllas las representantes de los bienaventurados, y éstas las de los condenados. El centro del segundo piso de las fachadas lo ocupa un magnífico roseton. Al subir á la plataforma, de donde se goza un bellísimo panorama de la ciudad, la Selva Negra y la feraz Alsacia hasta los Vosges, tropezamos con nombres famosos labrados con cincel en la pared, nombres de personas ilustres que visitaron el templo, como Goethe, los dos Stollberg, Schlosser, Herder, Lavater y Uhland.

El interior de la iglesia no abunda en adornos como la fachada; pero con sus proporciones sencillas, con las bóvedas de sus naves, con sus columnas y sus ventanas con cristales de colores, no deja de hacer una impresion poderosa. Desde el púlpito resonaba por más de treinta años la voz elocuente del gran predicador Juan Gailer de Kaisersberg, que nació en Schaffhausen en 1445, y murió en 1510. Son dignos de atencion el coro, la cripta y las capillas de San Andrés y de San Juan Bautista. Y cosa celebérrima es el reloj astronómico que un mecánico

ilustre de Strasburgo, el Sr. Schwilgué, que falleció en 1856, llevó á cabo desde 1838 á 1842. Aquella obra monumental, que figura entre las construcciones más ingeniosas y complicadas del arte moderno, se encuentra en la nave trasversal meridional, y es el tercer reloj de fama merecidísima que posee la iglesia. El primero existió en el siglo xv, y el segundo fué llevado á cabo en 1574, segun la planta del profesor Conrado Dasipodio, encargándose de la ejecucion mecánica dos artistas de Schaffhaussen, los hermanos Isaac y Josías Habrecht. Este reloj, admiracion del mundo, paróse en el memorable año de 1789.

Dice una tradicion popular que se desarrolló en el siglo pasado, pero que carece de fundamento, que terminada aquella maravilla, cuando resonaban en el templo sus campanillas, cuando la figura de la Muerte daba las horas y los Apóstoles pasaban inclinándose ante el Señor, y cuando el Gallo cantaba tres veces como el del Evangelio, el Ayuntamiento de Strasburgo, celoso de las gloria de la poblacion, mandó sacar los ojos al famoso artista para que no dotase á otra ciudad de monumento semejante, y que cuando ya la noche eterna cubria su vista, el artífice, segun añade la tradicion, pidió le llevasen sólo una vez hácia el reloj, para perfeccionarle, segun decia. Le fué concedido, pero cuando estaba cerca de

su obra, asió con mano poderosa una de las ruedas de la máquina, y desde entónces paróse ésta, el Gallo cesó de repente de cantar y no se encontró quien pudiera restaurar el reloj incomparable. Una leyenda áun más poetica dice: Ya en vida del artista, á quien el Ayuntamiento en mal hora habia sacado los ojos, el maravilloso reloj empezó á pararse de vez en cuando, y al morir el maestro acabó parte por parte todo el juego de ruedas de la máquina: las campanillas dejaron de sonar; despues se pararon los Apóstoles y el Señor dejó de levantar su diestra para bendecirlos al pasar ante él, y por fin, cesó tambien el Gallo de cantar, quedando la obra yerta é inmoble para siempre.

El reloj que hoy dia se admira en la catedral, pregona las glorias del Sr. Schwilgué. Como ajeno al arte de relojero, me limitaré á mencionar las partes de que consta.

Abajo está el globo, que señala los movimientos cotidianos, conteniendo más de 5.000 estrellas. Detrás de él está el calendario eterno, las estátuas de Apolo y de Diana, y en el fondo las representaciones alegóricas de las cuatro monarquías universales. A la izquierda se ve el cómputo eclesiástico que señala las fiestas, y á la derecha las ecuaciones del Sol y de la Luna. Por encima del calendario están las imágenes de los dioses mitológicos, segun los cua-

les los paganos denominaban los dias de la semana, llamando al domingo en obsequio de Júpiter y al lúnes en honor de Diana, etc. De ambos lados se ven tablas que representan la Creacion, el Triunfo de Cristo, la Resurreccion y el Juicio final. Sigue la llamada galería de los Leones, el planetario, las figuras distintas de la luna, las cuatro estaciones, una figura representando á la Iglesia cristiana y otra al Antecristo. Entre las figuras movibles saltan á los ojos las Cuatro edades, que dan las partes de las horas, dando la Infancia el primer cuarto, la Juventud el segundo, la Virilidad el tercero y la Senectud el cuarto, la figura de la Muerte da las horas enteras. Más arriba aparece el Señor, ante el cual, á mediodia, pasan los doce Apóstoles, miéntras el Gallo agita las alas y canta tres veces. Ademas vense las figuras del profeta Isaías, de los cuatro Evangelistas, de cuatro serafines, del heraldo de los canteros de la catedral, de la musa Urania, y la imágen del astrónomo Copérnico, y del Sr. Schwilgué, que logró acomodar el grandioso mecanismo nuevo á la caja del reloj primitivo, obra de los hermanos Habrecht.

Al abandonar la catedral de Strasburgo no podemos ménos de pasar una mirada sobre las dos estatuas que se encuentran en el patio de la portada meridional representando al maestro Erwin y á Sabina.

## VI.

Guillermo Tell.—Walter Fürst.—Werner Stauffacher.—Arnaldo de Melchthal.

Vamos al país de las montañas en que, más cerca del cielo, adivinamos la inmortalidad; á la montaña, que es un templo; á la montaña, que es la patria de nuestra alma; á la montaña, que es el mundo perfecto. Vamos al centro de la Europa central; á los gigantes Alpes, que, formando una muralla fortísima entre el Norte y el Sur, entre la fria Germania y el jardin de Italia, ese privilegiado suelo de la belleza, de las rosas y de las vides, del cielo y del mar igualmente azules, vieron las pieles de los cimbros, las águilas de los romanos, las lanzas de los Hohenstaufen, y que hoy escuchan en su seno á los hombres cavando, barrenando, volando con pólvora, para abrir un camino subterráneo de dos leguas al caballo demoniaco del vapor que ha de llevar hombres y mercancías, defendidos de las tempestades del monte y rodeados de nubes, en breves horas desde los campos del Norte á las encantadoras comarcas del Sur. Vamos al asilo de la libertad, al suelo de los Titanes, á la joya del orbe, al mundo de Suiza; á ese mundo perfumado, tranquilo,

amoroso, risueño, donde se deslizan los instantes en un suspiro de admiracion, en una plegaria de gratitud á Dios, y que es y será la Meca de los amantes de la naturaleza, miéntras brillen sus lagos, miéntras verdezcan sus prados, miéntras se levanten á las nubes las cumbres cubiertas de nieve de sus montes eternos, y miéntras se escuche en sus arrogantes bosques vírgenes el ruido del torrente y el grito de los huracanes. Vamos al pintoresco país, cuyas rústicas moradas con sus techos saliendo al aire, con sus galerías exteriores de madera que ostentan flores y plantas trepadoras, son como la poesía popular de la arquitectura, miéntras los habitantes del *chalet*, esa especie de choza edificada con piedras superpuestas y sin labrar, y cuyo techo está revestido de losas, se parecen á las figuras de la vieja cancion popular de los germanos. Vamos á la patria de los Zuinglio, Le Fort, Haller, Euler, Gessner, Juan Müller, de Saussure, Rousseau, Pestalozzi y Lavater, á la nobilísima tierra de pastores inocentes, que, sin yelmo, escudo ni coraza, pero acerados por su naturaleza y con la conciencia de su buen derecho, y unidos por el juramento, dándose mano y palabra de ser un solo pueblo de hermanos, hundieron en el polvo á los soberbios caballeros armados, diez veces superiores en número. Vamos á los lugares primitivos de la grandeza sui-

za, donde suenan á nuestros oidos los nombres poéticos de Rütli y de Mitenstein, de Stauffacher y de Attinghausen, á los pueblos de Schwyz, Uri, Obwalden, Nidwalden y Lucerna, que llamarémos el Lacio helvético, al mercado de Altdorf, donde Tell, con su saeta, está de guardia, á la *Hohle Gasse* de Küssnacht, á la *Tellenplatte*, al valle del Schächen que produce aún figuras hercúleas de jóvenes, y vírgenes de talle junónico, cuya tez pura y rosada es fresca y limpia como la flor que se abre en las auroras de Mayo; al valle de Schächen, en cuyas ondas dicen haber perecido Tell en 1354, en el momento en que salvaba á un niño de las olas. Vamos, en fin, á aquellos sitios animados por la tradicion, siempre viva y jóven, que nos muestra aún en el lago de los Cuatro Cantones la nave de Gessler impelida por la tempestad hácia el alto Axen, y que nos hace ver en la cueva del Seelisberg los tres Telles de la libertad helvética que en tiempos de peligro han de despertar de su sueño para tremolar de nuevo la bandera de la libertad.

La Suiza nos es simpática por el *Guillermo Tell* de *Schiller*, ese evangelio del lago de los Cuatro Cantones; ese idilio heroico en que respiramos el aire fresco de los Alpes, y en que oimos sonar las campanas de la libertad. Si *Guillermo Tell*, ese rey, ese mago de los arqueros, no hubiese sido ya el hi-

jo predilecto de la tradicion que con ojos infantiles mira el mundo tranquilo y creyente de los pastores, le hubiera inmortalizado, como salvador de la libertad y de la inocencia, la obra maestra de nuestro Schiller. Pero no debe levantarse al escudo de la historia lo que no es sino una figura mítica. El *sombrero de Gessler* y la *manzana de Tell*, que hicieron tanto tiempo, así las delicias del pueblo suizo como las de nuestros sueños, han de ser relegados desde la historia severa al reino alegre de la leyenda, segun acaba de demostrar el Sr. Rochholz en su libro titulado *Tell y Gessler en la tradicion y en la historia.* Heilbronn, 1877 (1). El mismo Schiller, que para su *Tell* se entusiasmó en el espíritu sencillo, herodótico y casi diria homérico de la crónica helvética de Tschudi, califica, en una carta á Koerner en 9 de Setiembre de 1802, la historia del tiro de la manzana, que figura en la vida de Tell, de cuento solamente.

Y segun la crítica moderna, la historia entera del héroe nacional de los suizos no es sino la rama local de un gran mito que se extiende sobre todo el mundo germano hasta el antiguo Oriente. Ne-

---

(1) En Alemania tienen la costumbre de anticipar el año de impresion en la portada de los libros, para que éstos no parezcan viejos.

gando la existencia de *Tell*, que ya vivia en los cantos y comedias helvéticas, ántes de que Schiller le rodease de los esplendores de la poesía, privamos, sí, al paraíso de Suiza de una figura querida, pero no quitamos á los suizos un ápice de su gloria, sino que les damos la enhorabuena porque el principio de su libertad no está manchado por un asesinato.

La tradicion ha revestido la figura de su héroe con toda suerte de maravillas : él sale airoso en todo lo que hace; lleva á cabo el tiro de la manzana, él solo salva la nave en la tempestad, él la hace embarrancar, cuando le conviene, gracias á un solo empuje; él mata al tirano. Todos esos rasgos maravillosos, que se siguen del modo más rápido y que parecen enlazados en un solo drama, demuestran, para cualquiera que conozca la manera de formar los cuentos, que ellos fueron tambien creados por la mano de la leyenda.

*Tell* no significa sino un mito natural, comun á todos los pueblos germánicos, la luz triunfando de las tinieblas, la primavera venciendo con sus saetas de sol al invierno. Segun la creencia de los antiguos indios, las saetas que representan los rayos del dios de la luz han de dirigirse contra los sietes castillos del invierno, representados por los siete meses desde Octubre á Mayo. Ese mito de la naturaleza tomó ya

en edad temprana figura ética y acabó haciéndose un acontecimiento que se creia histórico.

La liberacion del poder del invierno se convirtió en el libramiento del yugo de un tirano, y la primavera se convirtió en un arquero celebrado que daba siempre en el blanco.

Ya muchos siglos ántes del tiempo en que la tradicion supone á los *Tell* y *Gessler*, el *tiro de la manzana* figura en los cuentos de los pueblos indo-germánicos. Así refiere una tradicion del Norte, la Wilkinasaga, que Wieland el herrero fué preso por el rey sueco Nidung y privado de todos sus tesoros y forzado á trabajar cual esclavo en la Tesorería Real. Pero gracias á unas alas de oro que habia fabricado en secreto, logró escaparse. Entre tanto, creyendo que Wieland estuviese aún cautivo, apareció su herhermano Eigil, el famoso arquero, en la córte del rey, y éste le amenazó con la suerte de Wieland si no tiraba con una sola flecha una manzana puesta sobre la cabeza de Orendel, niño de tres años, hijo de Eigil, manzana que el mismo rey colocaria sobre la cabeza del niño. Eigil cogió tres saetas de la aljaba, puso una en la cuerda y atravesó la manzana. Todos celebraron aquel tiro maestro, y hasta el rey no pudo ménos de admirarlo. Pero despues preguntó al arquero por qué habia cogido tres saetas, siendo así que no le era permitido tirar sino una sola.

«No quiero mentir, contestó Eigil; si hubiese herido al niño con la primera flecha, las otras dos se hubieran destinado á vos.»

Este cuento, segun dice la misma Wilkinasaga, es de orígen aleman y llegó de la boca de hombres naturales de Munster, Soest y Brema á Escandinavia, donde fué escrito á mediados del siglo XIII, y despues volvió á Alemania. Eigil, sea dicho de paso, es una antigua palabra alemana que significa terror, y áun hoy se llaman *Eigelsteine* (piedras de Eigil) á escombros de castillos romanos que se encuentran en las orillas del Rhin.

Pero la mayor semejanza con la tradicion helvética de *Tell* la tiene el cuento del arquero *Toko*, que se lee en la *Historia danesa*, escrita en el último cuarto del siglo XII por *Saxo Gramático*, el más célebre de los antiguos historiadores de Dinamarca, que por la elegancia de su estilo mereció las alabanzas de Erasmo de Rotterdam y de nuestro Federico Cristóbal Schlosser, y que murió en 1207, siendo preboste de la catedral de Roeskilde (Dinamarca), y fué enterrado en aquella misma catedral, la magnífica iglesia de la Santísima Trinidad, que desde 1050 á 1084 fué edificada bajo los auspicios del rey Knud el santo y del obispo Guillermo, y que es el panteon danés, el Escorial de los reyes de Dinamarca, conteniendo los soberbios monumentos

sepulcrales de 15 reyes desde Harald Blaatand (Haraldo del Diente Azul) hasta Federico VII, y de 14 reinas (1).

Al servicio del rey Haraldo Blaatand (Diente Azul) que vivió desde 935 á 986 estaba, segun refiere Saxo Gramático, un guerrero llamado Toko, el cual se vanaglorió un dia en un banquete ante sus compañeros de que tocaria con la primera flecha un pomo puesto sobre un baston. Lo supo el rey en un momento de mal humor, y disgustándole la jactancia del arquero, mandó que en vez de colocar el pomo sobre un baston se pusiese sobre la cabeza de un tierno niño, hijo de Toko, haciendo saber á éste que perdia la vida si el éxito no correspondia á sus palabras. El hábil arquero dirigió su flecha sobre la queridísima prenda de su corazon, saliendo airoso de tan difícil prueba. Tambien á este cuento

---

(1) Con sumo interes leí el siguiente epitafio del excelente escritor danés Saxo, denominado el Gramático, que descansa en un paso lateral hácia el Norte de la catedral de Roeskilde :

QUI VIVENS ALIOS ÆTERNUM VIVERE FECIT
SAXO GRAMMATICUS MORTUUS HIC RECUBAT.
MORTUUS EXTINCTO SED TANTUM CORPORE, MENTE,
QUA VALUIT, MAGNO VIVIT ET INGENIO.
UNDE HANC DESCRIPSIT, GENS DANICA VENIT IN ORAM,
QUÆ JACET ARCTHOO, PROXIMA PENE POLO,
DANORUM REGUM REPETENS AB ORIGINE STIRPEM,
ET QUÆ QUISQUE SUO TEMPORE FATA TULIT.

Este epitafio tiene por autor al obispo Lage Urne.

se agrega lo de las tres saetas como en la Wilkinasaga. No terminó en esto la aventura. Vanagloriábase el rey de un hecho que habia realizado sin que tuviese ni esperase tener imitadores. Llevando por calzado unas abarcas de cuero habia trepado á unas rocas inaccesibles hasta entónces á la planta humana, y saltando de uno en otro precipicio y teniendo por fondo el abismo y las embravecidas olas, habia recorrido los sitios más peligrosos con asombro de cuantos lo miraban.

Lo sabía Toko, y resentido por la terrible prueba á que se le habia sujetado, se propuso oscurecer la gloria de que tan orgulloso se mostraba el monarca, llevando á cabo la misma proeza. Púsose tambien unas abarcas, y en presencia de la multitud que acudió á presenciar su arrojo, se le vió saltar de pico en pico, viéndose en gran apuro en lo más difícil de su expedicion, á consecuencia de habérsele destrozado las abarcas; pero siguió impávido sin ellas, y ya demostrada su habilidad superior á la del rey, pues la habia terminado descalzo, se dirigió á una playa inmediata, y recogido por una nave que le esperaba, se puso á salvo de los furores del tirano. Aquel hecho irritó más y más al destemplado monarca, que dió rienda suelta á sus desmanes contra sus vasallos, llegando hasta á obligarles á labrar la tierra uncidos con los bueyes.

Indignados, subleváronse los daneses; el propio hijo del rey, Sueno, se puso de parte del pueblo é hizo la guerra á su padre. Entre las tropas de Sueno se encontraba tambien Toko, y cuando entre los dos ejércitos se deliberaba un armisticio, el rey Haraldo fué sorprendido en un bosque por Toko, que, sediento de venganza, le hirió mortalmente.

Grimm dice en su *Mitología*, pág. 354: «La muerte del rey Haraldo por la mano del arquero es histórica, pero el tiro del pomo es mítico.» Y Conrado Maurer niega en su libro *La Conversion de Noruega al cristianismo*, tom. I, pág. 244, hasta la existencia de Toko.

La historia de éste, segun la cuenta Saxo Gramático, ¿no es como si leyésemos la tradicion de *Tell* en las crónicas helvéticas? No sólo el asunto es el mismo, sino la semejanza de ambas se extiende tambien sobre los detalles. Así como el rey danés manda pongan en el arado á hombres juntos con bueyes, dice Landenberg en la crónica suiza: «Los mismos labradores han de tirar el arado.» A Toko le comprometió dos veces su habladuría, y Tell se excusa con Gessler á causa del mismo defecto, diciendo: «Si fuese yo hombre de buena razon, no me llamaria Tell.» Las palabras de Saxo *procellis et tempestas* anuncian la tempestad que nos cuenta la crónica suiza respecto de Tell, y en la

descripcion del escritor danés vemos al intrépido piloto lo mismo que en la crónica suiza. Haraldo sucumbe á la flecha, encontrándose lo mismo que Gessler, segun dice la crónica suiza de Petermann Etterlin (que salió en Basilea en 1507), detras de un arbusto. Y el hijo de Haraldo, de quien dice Saxo *ad regnum parricidio petendum adductus*, nos recuerda á Juan *Parricida*, que mató á su tio el rey Alberto.

Otra tradicion del antiguo Norte semejante á las de Toco y de Eigil es la siguiente: Eindridi promete al rey noruego Olaf Tryggwason (que murió en 1030), que se haria bautizar si le superase en tres artes, á saber: en la de nadar, en la de tirar con la saeta y en la de echar cuchillos. El Rey manda tratasen de tirar contra una tabla puesta sobre la cabeza de un niño á quien amase Eindridi. Y tirando, toca la tabla sin herir la cabeza. Accediendo á los ruegos de la madre y de la hermana del niño se abstiene Eindridi de tirar y se declara vencido.

Por no ser prolijo no hablaré de la tradicion noruega relativa al rey Haraldo Hardrade Sigurdson y al arquero Heming, ni de la tradicion de un campesino de Holstein, Henning Wulf, ni de la vieja balada inglesa que se refiere á Guillermo de Cloudesly, ni del cuento sueco del gigante Töll, sino que diré que tradiciones semejantes á la de Tell se

encuentran hasta entre los japoneses y finnos, y tambien en Persia, segun cuenta el poeta Farid Uddin Attar en su poema *La Lengua de las aves*, que escribió en 1170.

Ya hemos visto que la tradicion de *Toko* tiene la mayor semejanza con la de *Tell*, y fácilmente pudo ésta formarse por aquélla. En primer lugar, porque entre la tradicion danesa de *Toko*, que salió en la version bajo-alemana de la obra de Saxo Gramático en 1480 en Lübeck, y el *Libro Blanco*, es decir la más vieja crónica suiza que refiere la historia de Tell, no median sino cuatro años. En segundo lugar, porque los escritores helvéticos del siglo xv, con la misma predileccion con que pusieron en el fondo de la historia popular el soñado orígen *sueco* de los *suizos* (1), se habrán apoderado tambien de las tradi-

(1) Así dijo el secretario de Schwyz Juan Fründ en 1441 en su opúsculo *Sobre el orígen de los suizos*, que 6.000 suecos y 1.200 frisios se vieron obligados por el hambre á abandonar su patria y que capitaneados por Svitero, Remo y Wadislao, fijaron su residencia en las inmediaciones del Pilátos, compartiendo entre sí los parajes de Schwyz, Uri y Unterwalden, y denominando su nueva patria *Suiza*, en recuerdo de *Suecia*. Aquella fábula del Sr. Fründ pasó á la creencia del pueblo, y hasta al derecho público, y acabó ejerciendo influjo hasta sobre los historiadares suecos. Así escribió el profesor de teología y decano de la iglesia de Upsala, Eric Olaus, que murió en 1486, en su *Crónica del reino de los godos*: «Como los suecos dan á su rey el doble título de rey de los suecos y de los godos, y como por eso

ciones de los héroes del Norte. Por eso se explican los rasgos idénticos entre el cuento de *Tell* y la tradicion sueco-danesa de *Tokò*.

Es sabido que en la Historia de Tell figura el cuento del sombrero suspendido de una percha, y lo mismo se encuentra tambien en una tradicion sueca; todavía más, en Suecia se ve aún el sombrero mismo. Hay un escollo en el lago Mälar, entre Stockolmo y Strengnaes, de nombre de Kungshatt (el sombrero del rey), que está adornado con un sombrero de cobre suspendido de una percha de hierro.

El suizo Iselin dice en su *Lexicon*, que salió en 1728 en Basilea: «No cabe duda que la leyenda de *Tell* se ha derivado de la de *Tokò*», miéntras que el

---

muchos explican el nombre del reino *Zwe-Rike* (Sverige ó Suecia) como *dos reinos*, los suizos que dicen ser descendientes de los suecos y godos llaman tambien su capital Zuric, es decir, *Zwürich, dos reinos.*» Los suecos no supieron sino por los mismos suizos la creencia de éstos en su orígen sueco, y usaron de aquella creencia á veces para fines diplomáticos. Por ejemplo, Gustavo Adolfo el Grande recordó á los primeros suizos aquella tradicion, para obligarles á hacer causa comun con él contra el Austria. Asimismo el célebre canciller Oxenstierna se complació en acentuar el orígen comun de los suecos y de los suizos.

Los Cuatro Cantones suizos cultivan aún en el dia aquella supersticion histórica, y el de Schwyz mandó en 1789, á expensas públicas, pintar un cuadro al fresco para el pueblo de Brunnen, representando á los hermanos suecos Scheio y Suiter, que dan el nombre á la Suiza.

historiador Juan de Müller resume la contestacion de los que creen en la verdad de la historia de Tell en estas palabras: «Muestran poca experiencia en la historia quienes de dos acontecimientos niegan uno porque en otro país ó siglo sucedió algo semejante.» No se trata aquí de sólo dos casos idénticos ó análogos, sino de una serie infinita de casos idénticos, desde el tiro de la manzana por el arquero Eigil, que desde el siglo VI vive en cantos alemanes que áun existen; trátase de casos idénticos que debe tener presente el historiador si no quiere merecer el vituperio de haber despreciado la experiencia científica. Y el mismo Müller, que ante el público celebra á Tell cual héroe histórico, hace de él objeto de controversias en las páginas mudas de una correspondencia íntima, escribiendo en 1785 á un su amigo suizo: «Respecto de Tell, no estoy todavía de acuerdo conmigo mismo, áun cuando espero que saldré bastante bien del negocio.» Y otro amigo suyo y suizo tambien le contestó en el año siguiente: «*Estoy conforme con V.* en considerar lo de la manzana como poco seguro.»

La creencia popular de hoy conoce tres héroes con el nombre de Tell, designando con este nombre á los tres hombres de los tres cantones que con 33 compañeros se reunieron en el verde y solitario prado del Rütli, bajo la roca del Seelisberg,

en la noche del primer dia de 1307 á 1308 y prestaron allí el juramento en pro de la libertad de los tres cantones. Aquel triunvirato del Rütli, cuyos nombres se leen en nuestra *Walhalla*, se llaman hoy *Walter Fürst*, natural de Attinghausen (Uri), *Werner Stauffacher*, natural de Steinen (Schwyz) y *Arnaldo Melchthal*, oriundo de Unterwalden. Al frente de estos tres hombres pone la creencia de hoy al heroico *Tell*, que para poder obrar libre se excluye voluntariamente de la asamblea nocturna en el romántico Rütli y lleva á cabo la insurreccion por su hazaña. Respecto de los tres no hay conformidad entre los antiguos cronistas, pues unos mencionan sólo á Tell, Stauffacher y Melchthal, otros añaden á Kuno de Altsellen Nid dem Wald; otros á Uli de Gruob Ob den Wal. El juramento del Rütli no es un hecho histórico, sino una tradicion oral, pues el documento más antiguo de la Confederacion suiza es el acta de los mayores de Uri, Schwyz y Unterwalden, firmada en Brunnen en 9 de Diciembre de 1315. Pero el voto de Suiza entera ha consagrado para siempre el prado de la Confederacion, adquiriendo el Rütli como posesion nacional á perpetuidad.

Segun la creencia popular, los tres que llevaron el nombre Tell duermen en el Seélisberg, para salvar la libertad en el porvenir, y el arquero Tell

duerme en el Axenberg. Ese es el mismo cuento que se refiere al Kiffhäuser, y cuentos semejantes se encuentran en todos los pueblos germanos que en los tiempos primitivos vivian en cuevas donde enterraban tambien á sus muertos, de modo que ir á la montaña significaba entre ellos morir: por eso los héroes difuntos duermen en el monte, segun la creencia popular.

Hase dicho que los helenos y romanos honraron á sus héroes con estatuas brillantes, miéntras que los piadosos suizos honraron á su héroe nacional con modestas capillas cristianas. Media hora de Altdorf, á la entrada del valle del Schächen, se encuentra el pueblo de Bürglen, donde una capilla situada en una amena colina y adornada con escenas tomadas de la vida de Tell, significa el lugar donde dicen haber morado el mítico arquero suizo (1). Podria preguntarse: ¿quién hubiera erigido capillas en memoria de un mero cuento, en recuerdo de un personaje apócrifo? Eso equivaldria á burlarse de Dios y de la santa religion, eso no hubiera sido digno de los piadosos suizos. Pero el Sr. Rochholz ha probado que las capillas de Bürglen y de

(1) Puede ser que la tradicion de que Bürglen fuese la patria de Tell deba su orígen al nombre del paisaje *Tellingen* situado entre Attinghausen y Erstfelden.

Steinen, se erigieron en honor de la santa mártir Wilgefortis, aquella princesa tan casta como valiente, que á causa de su belleza peregrina hubo de defenderse contra las persecuciones de su propio padre, que irritado por su resistencia, la clavó á la cruz, en la que ella vió al cielo acceder á sus instancias, pues de repente su bellísimo rostro fué desfigurado por una barba. Y en un manuscrito del capellan de Schwyz, Sr. Buser, que se titula: *Nomenclatura etimológica de Schwyz*, se lee lo siguiente: «La poblacion de Sisikon, cerca del Axenberg, deriva el nombre de *Tellenplatte* (losa de Tell), no del salto de Tell, sino la llaman *an der Tellen* (cerca de la Telle, esto es, cerca de una ensenada). «Si desde que los capuchinos llegaron á Uri, es decir, no ántes del año de 1581, éstos se encargaron hasta hoy de pronunciar cada año el sermon en honor de Tell, no se puede citar eso cual testimonio de la existencia del arquero suizo en el siglo XIV, pues no se comprende por qué los párrocos de Uri, si la festividad en obsequio de su paisano Tell hubiera tenido lugar ya ántes de 1581, hubiesen renunciado en favor de una órden extranjera al honor de presidir aquella ceremonia. La *Tellenplatte*, cerca del Axenberg, donde dicen que Tell se salvó por su salto atrevido, recuerda una de aquellas tradiciones favoritas del antiguo mundo germánico, pues el

arte de saltar muy léjos parecia tener algo divino para los antiguos germanos.

No negarémos que es un espectáculo conmovedor ver aún en el dia las procesiones románticas que se verifican cada año el dia despues de la Ascension, desde Altdorf á la capilla de la Tellenplatte, ese alto pórtico, situado á las orillas del lago de Uri, y sostenido, hácia la mar, por dos arcos esbeltos. Desde Altdorf parte una gran embarcacion de remo acompañada de barcas pequeñas, y como la capilla es bastante estrecha, la mayoría de los peregrinos se queda en sus barcas, formando una procesion á flote. Un monje sube las gradas que el lago baña, y desde un improvisado púlpito pronuncia, en el dialecto del país, un patriótico sermon, miéntras las cimas de los árboles entonan un poderoso *Gloria in excelsis!* miéntras los ondas cantan *Te igitur clementissime*, y todas las almas se ensanchan en este majestuoso *duomo* de los Alpes.

Pero volvamos á nuestro asunto, que consiste en demostrar que *Tell* no es sino una entidad fabulosa.

Creyendo que una vanidad pedantesca es ya orgullo nacional, los suizos han inventado hasta un diploma de nobleza en honor de *Guillermo Tell* y de Aerni de Melchthal (véase *El Libro de Blasones* por Fidel von Zurlauben, tom. IV, págs. 311 y 319), y cuando el párroco de Berna, Uriel Freudenber-

ger, publicó en 1760 su opúsculo *Guillermo Tell, una fábula danesa*, no se contentó el pueblo de Uri con mandar quemar aquel libro por el verdugo en la plaza de Altdorf, sino que inventó hasta documentos para probar la existencia de Tell. Al señor Freudenberger le contestó el vicario de Schaddorf, Juan Ymhoff: «En el libro de difuntos de la comunidad de Schaddorf, encuéntrase lo siguiente: Guillermo Tell, Walter su hijo menor, Walter de Tello, Cuni su hijo.» Pero, á la verdad, el libro de difuntos no contiene el nombre de Tell, y el de Tello no es sino una falsificacion del nombre de Trullo, que ántes se leia. Eso fué probado claramente por el señor Kopp, y los mismos cantones tuvieron que reconocerlo. Ademas decia Ymhoff que en el libro de difuntos de la comunidad de Attinghausen se lee: «En el año de 1675 murió Ana Margarita Tell. En 1684 murió Juan Martin Tell, el último de su estirpe.» Pero el Sr. Kopp probó que en aquel libro de difuntos el nombre de Näll fué convertido en Tell, y eso lo declaró tambien el capitan Müller, natural de Altdorf, y muy versado en la literatura telliana, en 1854, ante una asamblea de su pueblo natal.

Hasta los que áun creen en la existencia histórica de Tell han concedido que éste se encuentra enlazado con el drama de la independencia suiza sólo

de un modo exterior, y que ninguna de sus acciones ocupa en él un lugar necesario. Pero ya Uhland hace presente que existe una contradiccion en celebrar la hazaña de Tell por la poesía y la religion é imprimirla desde el principio el carácter de la falta de significacion.

Hay, pues, defectos en el mito de Tell, miéntras el mito natural es poético y lógico. Segun el mito natural, el invierno sucumbe en el duelo con la primavera á la primera flecha del arquero sol. Pero cuando este pensamiento mítico se convierte en un hecho histórico, pierde la conexion de sus partes. El tirano histórico sucumbe sin que haya tenido lugar un duelo. La hazaña de Tell, segun la refiere el cuento, es siempre un asesinato: no fué una defensa de necesidad, pues el arquero se vió ya libre, ni fué una venganza de sangre, porque su niño quedaba ileso. La misma conciencia popular trató de excusar, siquiera ante la razon, lo que no podia defenderse ante la moral, y convirtió aquella hazaña en la de un loco airado, en la de un Tell.

Y en el *Libro Blanco*, que se debe á Schälly, natural de Obwalden, dice Tell, excusándose ante Gessler por haber sido desobediente: «Si fuese yo hombre de buena razon, no me llamaria *Tell.*» Pues Tell significa estúpido, tonto. Tal nombre no cuadra para un héroe nacional. Para enmendar este

defecto, la tradicion asoció al loco tres tutores, aquellos tres Telles: *Walter Fürst*, *Werner Stauffacher* y *Arnaldo Melchthal.*

Por cierto que el pueblo no hubiera jamas hecho un rey de arqueros de un loco; el pueblo suizo, á quien causaba horror el asesinato político, no hubiera jamas elevado á la jerarquía de héroe nacional á un asesino.

Eso quedó reservado á los cronistas. El cronista Tschudi se atrevió á defender el asesinato, diciendo en su crónica que los cantones helvéticos hubiesen obrado prudentemente si hubieran hecho causa comun con los asesinos del emperador Alberto. Ya pronto se hicieron ver las consecuencias de aquella moral: siete años despues de la muerte de Tschudi, en 1579, salió una nueva edicion del *Tellenspiel* (la comedia de Tell), llevando, á pesar de la severa censura que entónces existia en Helvecia, la divisa: «Quien mata á un tirano y á un perro que rabia, merece alabanzas.»

Desde aquel tiempo, Tell fué en cierto modo, con autorizacion de los superiores, el matador de tiranos, y ver en ese oficio un crímen fué considerado como tal.

La historia no pierde nada, si la figura de Tell desaparece de sus fastos, y la libertad de un pueblo no se reduce á un acto de venganza privada. Cele-

bremos, pues, que Tell sea un personaje mítico. En cambio, Gessler es una persona histórica, aunque distinta de la que nos presenta la leyenda de Tell como víctima de éste. Conocemos por documentos históricos al labriego Juan Gessler, que, como corredor de bestias, trataba al duque Leopoldo el mayor, y que por haber prestado á éste cien libras de dineros, recibió de parte del duque un título honroso. Murió en 1315. Su hijo mayor, Enrique, se hizo caballero y apareció en la córte de Viena para defender las pretensiones de Lucerna. Ese Enrique Gessler es aquel cuyo nombre los cronistas suizos hicieron un instrumento para falsificar contínuamente la historia.

Tell y Gessler, es decir, el asesino y su victima, no son sino las dos indispensables mitades del mismo mito. No ha existido en 1307 ningun Hermann Gessler, de quien hace la leyenda un senescal austriaco en los tres cantones suizos, pues entónces no habia allí curadores del imperio.

Tampoco existió ningun Hermann Gessler en Brunegg, pues sólo á fines del siglo XIV llegó aquel castillo á manos de un Gessler, Enrique II, y tampoco existió ningun curador Gessler en 1307 en el castillo de Küssnacht, pues desde 1296 á 1347 perteneció éste á la estirpe de los Eppones de Chüssinach. Así, por el estudio de la Historia, el nom-

bre de Gessler se ve libre de la leyenda de Tell, como por el estudio de ésta Tell se ve desterrado de la Historia, y se acaba para siempre la potestad gemela de ambos nombres.

El cuento de Gessler fué inventado por los que odiaban á Alemania, madre de Suiza.

Pero los autores todos que celebraron la leyenda de Tell fueron ó alemanes ó suizos oprimidos, que, encontrándose en conflicto con su tiempo, buscaron para sus aspiraciones de libertad un refugio en la pintura de la tradicion de Tell. Así el primero y el último drama de Schiller fué una protesta pública contra el despotismo espiritual y el despotismo secular. Con sus *Bandidos* huyó de Suabia, con su *Tell* bajó á la tumba. El *Tell* de Schiller llena igualmente el alma del artista y el alma del pueblo, y éste lee aquel drama, no como la produccion del espíritu creador de un poeta, sino como historia verdadera, como un documento histórico. En ningun drama es Schiller más simpático para el idealismo de la juventud, y, por lo tanto, más nacional que en su *Guillermo Tell.*

A él no le importaba que Tell fuese un mito: el verdadero héroe de su drama es el pueblo entero, y por eso su drama alcanza su apogeo en la representacion de la comunidad, en la escena del Rütli en que respiramos el espíritu de la libertad verda-

dera, de la libertad que descansa en el suelo del derecho y de la ley.

A los que me digan que siendo Tell un personaje fabuloso no deberia figurar en mi Walhalla donde no hay más que personajes verdaderos, les contesto que la gran Walhalla germánica, que forma el fundamento de mi libro, contiene los nombres de algunos personajes que se creian históricos como los de Stauffacher, Fürst y Melchthal, pero los cuales, aunque hayan existido (y sabemos por documentos históricos que la familia de los *Stauffacher* vivia en Schwyz en el siglo XIV), no han hecho las hazañas que les atribuye el cuento. Habia de hablar de los Stauffacher, Fürst, Melchthal, y no pude omitir el nombre del que está unido á ellos por la leyenda suiza que tanto tiempo se creyó historia verdadera.

## VII.

### El caballero helvético Arnoldo Strutthahn de Winkelried y la batalla de Sempach.

Me duele en el alma tener que borrar de la lista de los héroes, cuyos nombres adornan la *Walhalla*, á un hombre á quien amaba ya cuando niño

como á Leónidas y á los Decios, y que personificaba los grandes holocaustos por la patria, como el paso de las Termópilas, el suicidio de Numancia, el esfuerzo de Zaragoza y de Gerona. Sí, he amado la figura heróica del suizo *Arnoldo de Winkelried*, que brilla en el fondo de oro de la batalla de Sempach; al héroe que es tan querido para el sentimiento patriótico de los suizos, merced al gran canto de Sempach, que pregonaba sus glorias, merced á las narraciones de los cronistas del siglo XVI y á las alabanzas que le dispensaba el historiador Juan de Müller, como al gran helvético que llevó á cabo la mayor de las hazañas, eligiendo la muerte segura para que venciese la patria, como al héroe que en la *batalla de Sempach* el dia 9 de Julio de 1386, viendo el muro de hierro de las lanzas de los altivos caballeros austriacos, abarcó cuantas lanzas pudieron asir sus brazos vigorosos, y exclamando: «Quiero abriros paso, queridos helvéticos. ¡Cuidad de mi mujer y de mis hijos!», dejó á los suizos penetrar en el hueco y marchar sobre su cadáver á la victoria.

Yo, que asistiendo en Sempach á un banquete celebrado en honor de aquel triunfo de los helvéticos, oia pronunciar tantas y tan entusiastas frases en obsequio de *Winkelried*, no pude ménos de decir suspirando:

«¡ Lástima grande
que no sea verdad tanta belleza !»

La figura de *Arnoldo de Winkelried* ha alcanzado con el tiempo tanta fuerza, que nadie dudaba de su evidencia histórica, y en 3 de Setiembre de 1865 le fue erigido en Stans (Unterwalden), la patria de los Winkelried, una estátua, y áun hoy se celebra el 9 de Julio de cada año un oficio divino en su memoria, en una capilla situada á la sombra de los árboles de Sempach, aquella pequeña ciudad que, cual estacion del ferro-carril de Basilea á Lucerna, se encuentra en el corazon de la bellísima Suiza, á la orilla del lago pequeño de Sempach, elevándose, allende de este, alturas en forma de terrados, eminencias cubiertas de bosques y de árboles frutales.

Ya habia trascurrido mucho tiempo desde que se empezó á dudar de la existencia de Guillermo Tell y de los tres hombres de la *Confederacion del Rütli*, cuyos nombres áun ostenta la *Walhalla*, cuando surgieron dudas tambien respecto á *Winkelried.*

Acerca de él escribieron los alemanes Ottokar Lorenz (en su obra *Leopoldo III y las Confederaciones helvéticas.* Viena, 1860), el doctor Othon Kleissner (*Las Fuentes de la batalla de Sempach y la tradicion de Winkelried.* Göttinga, 1873) y el suizo doctor Othon Henne-Am Rhyn (en el número de la *Gartenlaube* de 1874), y los tres están con-

formes en ver un mito en la hazaña de *Winkelried.*

Consultemos las fuentes de la famosa *batalla de Sempach.*

Acerca de ésta poseemos algunos relatos escritos en el siglo XIV y XV, representando los unos la tradicion austriaca ó antihelvética; los otros, la suiza. La tradicion austriaca, ó la del ejército de los caballeros, la encontramos en la *Crónica de Gregorio Hagen,* que, viviendo en Viena, dedicó su obra al duque austriaco Alberto III, muerto en 1395. Es de presumir, pues, que escribiese, ó al ménos que hubiese empezado á escribir su trabajo ántes de dicho año. Aunque su Crónica no parezca muy fidedigna, pues las fabulas que cuenta acerca de la historia de los tiempos primitivos de Austria demuestran que le faltaba el sentimiento histórico, llama la atencion su descripcion de la batalla de Sempach.

Los suizos, dice el Sr. Hagen, se habian apoderado de algunas ciudades de Suabia, que pertenecieron al duque Leopoldo, y para reconquistar su herencia paterna salió éste con sus señores, caballeros y siervos para Sempach contra los suizos. Tropezó con éstos cuando no se encontraba todavía en disposicion de pelear, y mandó que saliese contra ellos parte de su ejército. Los caballeros, deseosos de combatir, lanzáronse sin órden alguno contra

los enemigos, llevando consigo la bandera del Duque. Al principio los austriacos pelearon afortunadamente, pero pronto el noble príncipe escuchó un clamor lúgubre: «¡Sálvate, oh Austria, sálvate!» y vió en peligro su bandera. Entónces mandó á sus caballeros y siervos se apeasen y ayudasen á los combatientes. Así lo hicieron, y él propio se apeó y lanzóse animoso contra los enemigos, semejándose á un leon. Pero no obstante el mandato del Duque, no se apearon todos, sino que desde léjos contemplaron la lucha, y viendo que la victoria se inclinaba del lado de los suizos, se entregaron á una fuga ignominiosa. Todavía se hubiera podido salvar al Duque separándole de la lucha. Pero él exclamó: «Prefiero morir con honra á vivir deshonrado.» Aun sucumbieron muchos enemigos á la fuerza de sus golpes, pero por fin vencieron los suizos, y el Duque fué muerto, y con él más de 120 caballeros y siervos. Despues de darnos una breve lista de los muertos, añade el cronista: «El nombre de los otros caballeros y siervos lo sabe solo Dios.»

En la *Crónica de Hagen*, escrita solamente en el interes austriaco, no buscarémos ninguna mencion honrosa de *Winkelried* y de su hazaña; pero, á la verdad, los austriacos no tenian ningun interes en omitir ésta; al contrario, era más honroso para el Austria si la derrota la causaba la hazaña inopina-

da y sobrenatural de un solo hombre, en vez del valor de todo un pueblo.

Otra descripcion de la batalla de Sempach se debe á *Pedro de Suchenwirt*, que escribió en Austria, en 1386, su poema titulado *Cinco Príncipes*, en que se propone amonestar á los grandes y poderosos de la tierra, enseñándoles que quien hoy está firme, podria mañana ver convertirse su dicha en amargura. Como ejemplo de eso, cita la muerte de Leopoldo en el campo de batalla de Sempach. Su descripcion de aquel dia, tan funesto para las armas austriacas, está conforme, en lo esencial, con la de Gregorio Hagen, y lo mismo que éste no dice nada de *Winkelried;* pero una descripcion como la suya, que se encuentra en una obra retórica, no tiene autoridad bastante para ser considerada cual verdadera fuente histórica.

Volviendo nuestras miradas desde Viena, donde recibimos las noticias primeras relativas á la batalla de Sempach, hácia Suabia, hallamos dos *Crónicas de Constanza*, encontrándose la que contiene más pormenores en la biblioteca imperial de Viena. Esta Crónica, de que poseemos sólo una copia escrita á principios del siglo XV, concluye con el año de 1388 y tiene por autor á un ciudadano de Constanza, que, segun dice el célebre germanista Sr. Pfeifer (*Germania*, VI, 185), parece haber vivido todavía en el si-

glo XIV. Segun aquel cronista, los austriacos, que fueron mayores en número que los helvéticos, pelearon al principio afortunadamente, matando á 300 suizos; pero de repente huyó un señor de Henneberg y con él 500 hombres, alzando un grito inmenso. Apeáronse los caballeros, pero aquel grito y aquella confusion espantaba los caballos, que atropellaron cuanto encontraron por delante. Así el desórden llegó á su extremo, miéntras los suizos continuaron peleando como buenos, de modo que alcanzaron la victoria. Si, pues, en aquel relato que contiene la tradicion de los caballeros de Suabia, y que se muestra tan imparcial para con los suizos, no se encuentra nada relativo á *Winkelried*, dirémos que á principios del siglo XV la hazaña de éste era poco ó nada conocida.

Ni aquella Crónica ni la otra de Constanza, publicada por el Sr. Mone, que se ocupa aún de lo que ocurrió en 1466, pero que no es más que una compilacion en que figuran aún trozos de escritores antiguos, dicen nada de aquel héroe legendario.

Pasemos á la notable *Crónica de Kœnigshofen*, que ha de constituir el fundamento de cualquiera descripcion de la batalla de Sempach, por ser contemporánea á ella, teniendo por autor al strasburgués *Jacobo Twinger de Kœnigshofen*, que nació en 1346, fué ordenado de sacerdote en 1382 y murió

en 1420. Hé aquí la relacion de Kœnigshofen:

Los suizos, atacados por los caballeros, se colocaron en forma de cuña, y el calor excesivo contribuyó á cansar á los caballeros, cargados con pesadas armaduras; pero cuando algunos caballeros que, sentados sobre sus caballos, contemplaban la pelea desde léjos, comenzaron á huir, muchos combatientes perdieron el ánimo y se apresuraron á volver á sus caballos; pero la mayor parte de éstos habia huido ya con los siervos. Por lo tanto, se explica la confusion general y la derrota del ejército austriaco.

El cronista strasburgués, como el de Constanza, no dice nada de las generosas palabras del duque Leopoldo, que refirió Gregorio Hagen, y tampoco de la hazaña de *Winkelried*, lo cual demuestra otra vez qué escasísimo fué el número de los que á principios del siglo xv conocieron á este personaje. Pues de haberle conocido el cronista strasburgués, que tanta aficion tenía á las anécdotas, no hubiera dejado de embellecer su relacion con un rasgo tan interesante. Y aunque su relato contiene la tradicion antihelvética, no está exento de rasgos que llevan el sello de la tradicion suiza. Así dice lo mismo que los helvéticos, que el Duque llevaba consigo doscientos guadañeros para que segasen los campos de los suizos. Era ademas natural que un stras-

burgués conociese las narraciones suizas y las usase, porque la ciudad de Strasburgo estaba siempre en comercio íntimo con la Suiza.

Nada dirémos de la *Crónica* llamada de *Klingenberg*, porque esta compilacion, hecha en el siglo XV, está escrita sólo en el interes austriaco. Pero en vista de la relacion de Kœnigshofen, dirémos que no hubo en la batalla de Sempach ningun momento en que la hazaña de *Winkelried* hubiera sido necesaria, ó hubiese decidido del éxito.

Vamos á examinar las otras relaciones. La *Crónica de Lübeck*, escrita por Detmar á fines del siglo XIV, contiene una tradicion oral relativa á la batalla de Sempach, y segun ella, los que ántes eran vencedores, es decir, los caballeros, acabaron siendo vencidos, porque treinta mil suizos los cogieron por la espalda. Puede decirse con seguridad que esta narracion es completamente falsa.

Examinando las relaciones que contienen la tradicion suiza, hablarémos de la *Crónica de Berna*, escrita en 1420 por *Conrado Justinger* y continuada en 1470 por Dittlinger y Tschactlan, y diez años más tarde por Dieboldo Schilling.

El Sr. Justinger dice lo mismo que Kœnigshofen, que los suizos pelearon colocados en figura de cuña; pero añade que por lo tanto experimentaron al principio grandes pérdidas, y que cambiando de órden

de batalla, se lanzaron en las filas de los caballeros y los batieron con sus alabardas. Nada dice de *Winkelried.*

La primera mencion de una hazaña análoga á la de éste, encuéntrase en la *Crónica de Zurich* (Cod. B. 95), que se extiende hasta el año de 1420, y de la cual poseemos sólo una copia hecha en 1476. Dice aquella Crónica: «El duque Leopoldo salió con un gran ejército para Sempach, amenazando ahorcar y ahogar á la guarnicion; devastó los alrededores de la ciudad, y mandó á los suyos segasen los campos de los suizos. Así lo hicieron, diciendo á los que se encontraban dentro de la ciudad en tono de mofa: «¡Daréis de almorzar á los guadañeros!» Entre tanto los suizos llegaron con cuatro banderas. Cuando los austriacos vieron á los enemigos, descendieron del monte, alzando un grito inmenso, arrojaron piedras y llegaron á las manos con los suizos, de manera que sesenta de éstos fueron muertos, y la bandera de Lucerna se perdió ántes que los austriacos hubiesen experimentado daño alguno. En momento tan crítico, el Dios Omnipotente ayudó á los leales helvéticos, de modo que vencieron y fueron batidos los señores, y con ellos el duque Leopoldo. Eso se debió á un hombre valeroso entre los helvéticos. Cuando éste vió que los suizos estaban en una situacion tan triste, y que

los señores con sus lanzas y venablos mataban á los que se hallaban en las primeras filas, ántes de que los suizos los pudieran alcanzar con sus alabardas, acometió intrépido é hizo tales prodigios de valor, que los helvéticos pudieron avanzar, y más cuando le oyeron exclamar en la mayor alegría: «¡Todos huyen, miradlos!» Muchos condes, caballeros y siervos fueron entónces muertos, y los suizos alcanzaron una gran victoria.»

La otra *Crónica de Zurich* (Cod. J 245), aunque en lo esencial está conforme con la primera, no dice nada de aquel valiente helvético, y tampoco menciona la mofa de los austriacos al segar los campos de los suizos. Ademas, la anteriormente citada *Crónica de Zurich* (Cod. B 95) no habla de un héroe extraordinario que en arenga patriótica anuncia su sacrificio y que muere por la patria, sino que trata de un suizo sin nombre que, despues de alcanzada la victoria, expresa su alegría á causa de la fuga de los enemigos. Tal suizo, aunque hubiese decidido la batalla, no sería un *Winkelried.* El cuento, pues, parece una añadidura del cronista para animar la narracion bastante pálida de aquella batalla memorable, y para explicar de qué modo se hubo decidido el combate. Añadirémos que este hecho es la misma anécdota que el cronista más antiguo de Suiza, Juan de Winterthur, refiere res-

pecto á dos guerreros de los Habsburgos en las luchas contra Berna en 1231 y 1332, y que el patricio nurembergués Wilibaldo Pirkheimer cuenta respecto al sacrificio de Heini Wolleben en la batalla de Frastenz en 1499.

La fuente última del siglo xv, relativa á la batalla de Sempach, es la *Crónica de Lucerna*, que *Melchor Russ* empezó á escribir en 1482. Éste, que coleccionó todo lo que se refiere á dicha batalla y que aumentó la narracion de Justinger con algunos rasgos anecdóticos, no dice nada de *Winkelried*, y si, en efecto, como dicen Hagen y Kœnigshofen, los caballeros se lanzaron sin órden alguno contra los suizos, no tenían éstos ningunas filas, ningun muro que penetrar, y por lo tanto no habia ocasion para la hazaña de *Winkelried*, y éste no es más que una personificacion del patriotismo y de la abnegacion helvética que hicieron tan grande á la Suiza.

Pero ¿cuál es el orígen del cuento de *Winkelried*, y cómo se formó éste? preguntará el lector.

El cronista *Melchor Russ* añadió á su relato un canto popular, relativo á la batalla de Sempach, pero ni en él ni en su prosa se hace mencion de *Winkelried*, aunque el cronista dice que aquel canto nació inmediatamente despues de la batalla. Ese canto, que contiene 15 estrofas, se encuentra casi

completo en otro canto de 67 estrofas, conocido bajo el nombre de *Halbsuter*, porque dice su última estrofa que aquel canto lo entonaba Halbsuter, oriundo de Lucerna, al salir de la batalla de Sempach. Pero la última estrofa se manifiesta ya por sí misma, cual añadidura voluntaria, pues dice: el canto lo entonaba el *inolvidable* Halbsuter. El llamado *Canto de Halbsuter* no es, segun ha demostrado Ottokar Lorenz, sino una composicion arbitraria hecha por un poeta poco diestro, una amplificacion de dos genuinos cantos populares que se ocupaban sólo del resultado de la batalla. El canto épico de Halbsuter, que no conocemos sino en la redaccion comunicada por la Crónica de *Egidio Tschudi*, aquel historiador á quien se debe tambien la última redaccion del canto de Guillermo Tell, pertenece, segun dice la crítica histórica al último tercio del siglo XVI. Ese canto es el primero que habla de un *Winkelried*, sin decirnos de qué Winkelried se trata, pues no menciona su nombre de bautismo. Ese lo completó *Tschudi*, aprovechándose de documentos antiguos para hacer del héroe del canto de Halbsuter al caballero *Arnoldo Strutthahn de Winkelried.*

Pues miéntras no se conoce en Suiza ninguna familia de Guillermo Tell, la de los Winkelried, que vivia en Stans (Unterwalden), era muy cono-

cida. Así, documentos antiguos hablan de un caballero Rodolfo Winkelried, á quien en 1248 encontramos cual partidario apasionado del emperador Federico II, y desde 1275 á 1303, aparece el caballero Enrique Strutthahn de Winkelried, de quien Tschudi nos cuenta el mito siguiente: «Cuando un fiero dragon devastaba el país de Unterwalden, el caballero Strutthahn, que se hallaba desterrado á causa de un homicidio, se ofreció á matarlo si se le permitia volver á su patria. Así se lo prometieron, y el esforzado caballero mató al monstruo con su lanza ceñida de espinas y con su espada, pero al levantar ésta, el veneno del dragon se destiló sobre su cuerpo y lo mató.» Ya se ve que la historia del caballero Strutthahn de Winkelried es una variacion de la de Hércules y de Siegfredo, es decir, el mito de un semidios, que al matar al dragon de la noche ha de sucumbir tambien él mismo en la pelea.

Como contemporáneos del mítico Guillermo Tell y de la batalla de Morgarten, es decir, del año de 1309 á 1325, figuran Rodolfo y Walterio de Winkelried, y en 1367 tropezamos con un Erni (Arnoldo) Winkelried, y otra vez con un Erni en 1389. O uno de estos Erni de Winkelried fué el que concurrió á la batalla de Sempach, ó son una misma persona, y entónces en Sempach no hubiera

muerto ningun Winkelried, pues aquella batalla tuvo lugar en 1386.

El único de la estirpe winkelrediana que conocemos cual héroe de la guerra, fué un *Arnoldo de Winkelried* que aparece desde 1512 á 1522, encontrándose como capitan de guardia de los suizos al lado del duque Maximiliano Sforza, en Milan, cual campeon más valiente en la batalla de Marignano, tan desdichada para los suizos, y cual mercenario frances en Bicocca, donde dijo á su antiguo camarada en las armas, el ilustre Jorge de Frundsberg, que figura tambien en la *Walhalla:* «¿He de encontrarte allí, viejo compañero? Has de morir por mis manos.» Pero el que murió no fué Frundsberg, sino Arnoldo de Winkelried, más digno de mejor causa. Ese último Winkelried, cuyo hijo fué el postrero de su estirpe, era tan conocido en Suiza, que fácilmente su nombre podia unirse á una figura que entónces, merced al canto de Halbsuter, se hizo popular en los ánimos suizos.

Muy particularmente cuadran á la leyenda acontecimientos tan notables como la batalla de Sempach, en que los labradores y los pastores triunfaron de los caballeros. Cuán activo haya sido el mito en apoderarse de aquel asunto, lo demuestra tambien la siguiente tradicion que se refiere al duque Leopoldo, el vencido de Sempach, y que no obstan-

te su derrota, era la flor de los caballeros. En el lugar donde habian enterrado su cadáver, brotó, dice la tradicion, una peregrina flor roja, ostentando una raya blanca lo mismo que el blason austriaco. Por aquella señal conocieron el lugar donde descansaba el Duque, y lo trasladaron á Kœnigsfelden, miéntras la flor se conservó en la capilla que despues fué erigida en el sitio de la batalla, y dicen que en 1516 brotó otra flor en el mismo sitio, que el párroco y los habitantes de Sempach de aquel tiempo declararon idéntica á la flor de 1386.

¿Cuál es, pues, el resultado de nuestra investigacion? Puede ser que algun Winkelried haya hallado honrosa muerte en la batalla de Sempach, pero la hazaña de un *Arnoldo Strutthahn de Winkelried* que recuerda la de los *Publio Decio*, padre é hijo, aquella familia romana de que nos habla Tito Livio, y en la que el anhelo de sacrificarse se hizo hereditario, ha de pertenecer desde ahora á la leyenda. Es una anécdota que tomaba poco á poco las proporciones de una tradicion, desarrollándose desde principios oscuros hasta que se nos presenta cual cuadro lleno de vida.

La *Walhalla* pierde un héroe, pero nada pierden los suizos, pues la gloria de la batalla de *Sempach*, que ántes se personificaba en un *solo* héroe que abria paso á los demas, se extiende á *todos los combatientes*.

## VIII.

### Adriano de Bubenbeng, y Hans de Hallwyl.

El 22 de Junio de 1876 celebróse el cuarto centenario de la épica batalla de Morato, que forma parte de la tragedia del último representante del poderoso vasallaje, del enemigo más temible del rey Luis XI de Francia, del caballero más esforzado, del ambicioso Duque de Borgoña *Cárlos el Temerario*, que en Grandson perdió sus riquezas y lo que una vez perdido no vuelve nunca, la fe del mundo, que le creia invencible, y que en Morato perdió sus mejores soldados y en Nancy la vida.

¡Bendito seas, Morato gentil, lugar sagrado del pueblo helvético! Estás celebrando un heroico hecho de armas, presentándote en el magnífico adorno de flores, guirnaldas y banderas. Tus antiguas torres y murallas hacen latir más altivos á los corazones helvéticos, y la batalla que lleva tu nombre les recuerda que en las luchas de la vida no dan la victoria ni el oro, ni el hierro, ni la soberbia, ni la voluntad humana, sino el espíritu que se humilla ante Dios, que confia en Dios, el ánimo de sacrificarse y la fraternidad. Aprendemos por tí la

verdad de las palabras: «Dios hunde en el polvo á los poderosos y eleva á los humildes.»

Si Guillermo Tell y Arnoldo de Winkelried no fueron una verdad, en cambio realidad gloriosa es la gran hazaña que indisolublemente está unida á tu nombre como el de la poblacion, en torno de cuyos muros descargó la tempestad, que, viniendo desde el lejano mar del Norte, amenazaba á la libre tierra de Suiza. *Morato* te llamas, y *morada* hospitalaria ofreces á los suizos que quieran festejar contigo el aniversario de un dia tan memorable y contemplar el gran cortejo histórico en que evocas á la vida las figuras sublimes de aquella epopeya brillante.

Dos de esas figuras las tenemos en la *Walhalla*, donde se encuentra el nombre de *Adriano de Bubenberg*, el defensor de Morato, y el busto de *Hans de Hallwyl*, el héroe de Grandson y de Morato.

*Adriano de Bubenberg*, nacido de la noble y acaudalada familia de este apellido, que ya habia dado diez alcaldes á la ciudad de Berna, vió la luz hácia el año de 1425 en Spiez, pueblo hermoso situado en el canton de Berna, en una punta del lago de Thun. Cuando contaba veintidos años, su padre le condujo á la córte de Felipe el Bueno, á la sazon la más brillante de Europa. Allí conoció á Cárlos el Temerario, que entónces contaba trece años. De regreso de la córte de Borgoña, fué en 1451 elegido mien-

bre del Gran Consejo, y en 1458 le encontramos senescal en Lenzburgo, ciudad situada en el canton de Argovia. Despues de la muerte de su padre, ocurrida en 1464, fué elegido en lugar de éste alcalde de Berna. Cuando la toma de Constantinopla por los turcos excitó á toda Europa, y muchos trataron de emprender una nueva cruzada, Bubenberg, así como otros ciudadanos de Berna, entre los cuales llamaré á los Diessbach, peregrinó á Jerusalen y fué armado caballero en el Santo Sepulcro. Ese peregrinaje y varios viajes de embajada á Saboya, Francia y Borgoña, contribuyeron á disminuir su hacienda. Tomó parte en las guerras de 1468 y de 1469; y viéndose pospuesto por la eleccion de un jifero cual alcalde de Berna se retiró, en union de otros nobles, á Spiez. Pero en 1471, cuando la tempestad de Borgoña asomaba en el Norte, los helvéticos le rogaron participase otra vez de los negocios públicos de Berna. Cuando Borgoña se unió con Austria contra los helvéticos, recomendó á los suyos una alianza con Francia; pero cuando el Austria hizo un tratado con Suiza, y cuando tambien Cárlos de Borgoña dió á los suizos seguridades pacíficas, aconsejó la paz lo que á sus adversarios los Diessbach les sirvió de pretexto para relegarlo del Consejo. Ofendido, retiróse otra vez á Spiez, donde vivió en medio de sus vasallos y arrendadores. Entre

tanto murió Diessbach, y Cárlos se armó caballero en Lausana. Entónces Bubenberg no pensó sino en la patria que necesitaba de todos sus hijos; y cuando el Consejo pidió su auxilio, no se negó, sino que se encargó de la defensa de *Morato*, la ciudad situada en una eminencia á orillas del lago pequeño del mismo nombre, que se encuentra entre Friburgo y Lausana.

Pero ántes de continuar la biografía de *Adriano de Bubenberg*, es preciso decir algo de *Cárlos el Temerario* y de su guerra contra Suiza.

El único hijo de Felipe el Bueno y de Isabel de Portugal, *Cárlos el Temerario* de Borgoña, cuyo brio natural se encendió áun más al leer la historia de las batallas y conquistas de Alejandro el Grande y de César, y que se habia hecho ya una reputacion terrible por haber destruido 2.072 ciudades, castillos y pueblos; el de quien dijo un contemporáneo: «comió poco, no bebió vino, y fué nacido como de hierro», soñaba en restablecer el antiguo reino de Borgoña desde el mar á los Alpes. Este plan, que amenazaba á la Suiza, gustaba á los austriacos, enemigos de los helvéticos; pero al astuto Luis XI de Francia, enemigo más encarnizado de *Cárlos el Temerario*, se debió que Austria hiciese pactos con Suiza, y miéntras Cárlos, que parecia complacerse en crearse enemigos por doquier, provocaba al Em-

perador de Alemania llevando la guerra al territorio del arzobispo de Colonia, los helvéticos, instigados por la ambiciosa república de Berna, á la cual habia instigado á su vez el intrigante Luis XI, invadieron el Franco Condado, y vencieron al teniente de *Cárlos el Temerario*, el Conde de Romont, en la batalla de Hericourt, el 13 de Noviembre de 1474.

Y la ciudad de Morato, que pertenecia á Saboya, pero que ya en 1318 habia hecho una alianza con las ciudades de Friburgo, Berna, Soleura y Bienne, y que en 1471 habia rendido homenaje al Conde de Romont, fué sorprendida en 1475 por Berna y Friburgo, que la forzaron á hacerse *bernesa*. Habiéndolo sabido Cárlos, despues de conquistada la Lorena, entró en Suiza con un ejército considerable en 7 de Febrero de 1476. El 19 del mismo mes llegó al campo de Grandson, y á la guarnicion del castillo de aquella poblacion que se habia rendido el 28 de Febrero, la mandó ahorcar el Duque de Borgoña; pero ya el 2 de Marzo vió castigada su soberbia por la derrota de Grandson, de que los suizos, que como siempre, ántes de empezar la batalla se arrodillaban para implorar la ayuda de Dios, salieron tan airosos, demostrando que ellos eran los mismos que batieron á los austriacos. No hay mayor alabanza para los helvéticos, que aquel chiste del bufon de Cárlos, que dijo: «¡Bien los han *anibalizado*!» Pues ¿hay

una figura más colosal que la de quien despues de destruir al ejército romano en el Tessino, Trevia, Trasimeno y Cannas, pudo permanecer diez años en territorio enemigo sin recibir ningun auxilio de su país?

Sediento de venganza el Duque de Borgoña, hizo paces con el Emperador de Alemania, prometiendo al hijo de éste, Maximiliano, la mano de su hija María, y reforzó su ejército, á precio de oro, por hombres reclutados en Inglaterra, Flándes é Italia. «Si pudiese yo, escribió Cárlos el 30 de Mayo de 1476 al Duque de Milan, obtener hasta la corona imperial, renunciando á vengar el honor de mis armas, sacrificaria la corona á mi honor.» Acompañado de muchos caballeros del Toison de Oro y de los capitanes más ilustres de su tiempo, y teniendo un ejército de 35.000 hombres, salió el 9 de Junio para *Morato*. Esta ciudad, con su castillo reconstruido en el siglo XIII por Pedro de Saboya, y con sus altos muros, era una plaza bastante fuerte; pero su poblacion estaba dividida en dos partidos, el de Saboya y el de Helvecia.

La ciudad de Berna era el alma de la causa suiza, y conociendo el peligro que amenazaba á *Morato*, el magistrado de Berna se concilió con *Adriano de Bubenberg*, á quien ántes habia desconocido y desterrado. Nunca avaro de sus servicios, supo pres-

tarlos cuando á la patria le plugo. Apareció en Berna, siendo saludado por todos cual libertador, y á él, que habia sido el héroe de tantas batallas, le confirieron por unanimidad la defensa de Morato, que aceptó con la condicion de que todos le jurasen obediencia absoluta y le mandasen cuanto demandára. El 8 de Abril salió de Berna para Morato, donde le escanciaron el vino de honor. De aquí en adelante, el nombre de *Bubenberg* ha de estar indisolublemente unido al de *Morato.*

El duque Cárlos mandó á Adriano le entregase la ciudad, pero éste contestó: «El perjuro de Grandson no hallará nunca fe en Morato.» Y Cárlos empezó á bombardear la plaza. Pero *Bubenberg* sabía elevar á sus soldados á la altura de su corazon generoso, y encontraba en su energía de hierro fuerza bastante para levantar á los cansados y perezosos. Ya circulaba en algunos grupos la palabra capitulacion, cuando el severo *Bubenberg* les recordó su juramento, amenazando con la muerte á quien quisiese rendirse. Del lado del lago mantuvo la correspondencia con el Consejo de Berna, á quien despues de haber sufrido el cerco durante diez dias, con su guarnicion de sólo 2.000 hombres, escribió: «Con la ayuda de Dios estarémos firmes, y cumplirémos nuestro deber miéntras nos quede una gota de sangre; pero apresuraos á libertarnos lo más pronto posible.» Y

hasta el Duque escribió á Dijon, la ciudad de su nacimiento: «Implorad á Dios, á la Vírgen Santísima y al ejército entero de los ángeles, para que me concedan una victoria hermosa, y os quedaré agradecido.»

El aprieto en que estaba Morato fué la señal de reunion para todos los aliados de Berna; primero llegaron los de Unterwalden, siguiendo los otros, excepto el rey Luis XI, pero á él no le necesitaban los suizos teniendo por ayuda al Rey Altísimo. Los aliados suizos eran de 26.000 á 27.000 hombres; la vanguardia, que consistia en 5.500, la capitaneaba el caballero *Hans de Hallwyl.* El 22 de Junio de 1476 tuvo lugar la batalla de Morato: el Duque, que con tanta impaciencia habia esperado al enemigo, fué sorprendido por éste cuando estaba comiendo, de modo que apénas halló tiempo para armarse. El sol rompió el velo de las nieblas, iluminando los yelmos de los borgoñeses cuando la vanguardia suiza se arrodillaba, y *Hallwyl* exclamó: «Levantaos, hijos mios, ese esplendor del sol de Dios significa la victoria. Hé aquí los que mataron á vuestros hermanos de Grandson. Han jurado perderos y hacer esclavos á vuestros hijos. ¿Les permitiréis que se apoderen de vuestros bienes, de vuestras mujeres y de vuestras hijas? ¡Adelante!» Y cual leones se precipitaron todos á las falanges borgoñesas. Ter-

rible fué la batalla; apénas habia una familia noble de Bélgica que no tuviese que vestir luto por el dia de Morato. La resistencia alentaba á los suizos, que cuanto más heridos más acometian.

Bellos son tambien los rasgos de fidelidad y de heroísmo de que dieron prueba los nobles que pelearon en las filas borgoñesas. Cayó el noble Jacobo de Maes, porta-estandarte de Cárlos de Borgoña, y al caer, trató de guardar todavía su bandera queridísima ciñéndola en torno de su cuerpo. El Duque se evadió de la muerte dejándose llevar por los caballeros, que le protegieron con sus cuerpos. Seis mil borgoñeses perecieron en las ondas del lago de Morato, abriéndose éste para las falanges de Cárlos el Temerario, como los abismos del mar para las huestes de Faraon, de modo que los suizos, llenos de un entusiasmo ferviente y religioso, pudieron exclamar con Fernando de Herrera, el cantor de la batalla de Lepanto:

«Tú, Dios de las batallas, tú eres diestra,
Salud y gloria nuestra.
Tú rompiste las fuerzas y la dura
Frente de Faraon, feroz guerrero:
Sus escogidos príncipes cubrieron
Los abismos del mar, y descendieron,
Cual piedra, en el profundo; y tu ira luégo
Los tragó como arista seca el fuego.»

Una tradicion burlesca nos cuenta, ponderando el

pánico de los borgoñeses, que uno de ellos, montado y espada en mano, echó por el lago adelante espoleando á su caballo para que nadase aprisa y le salvase de los enemigos, y que sintiendo que álguien le detenia por detras, se volvió y vió á su escudero que venía asido á la cola; entónces el buen caballero cortó aquel extraño cable de salvamento, dejando que se fuese á pique su pobre escudero.

Adriano de Bubenberg, encerrado en la plaza, con juramento de custodiarla y defenderla hasta morir, se hubiera lanzado al combate con sus animosos soldados, lo que sin duda hubiera apresurado el triunfo; pero simultáneamente le asaltaron los mercenarios lombardos, y harto tuvo que hacer nuestro héroe con rechazarlos al frente de su bizarra cuanto escasa guarnicion, que se cubrió aquel dia de gloria.

Los suizos victoriosos entraron en el campamento del Duque á tambor batiente, y de todos apoderóse un sentimiento de gratitud hácia Díos. Habian peleado en las filas helvéticas, lo digo con satisfaccion, tambien dos colonienses. Triunfaron los que peleaban en pro de la libertad de una nacion, siendo vencidos los que no luchaban sino en pro de la gloria de un duque. No llegó á las manos de éste, sino despues de su derrota, la bella carta que le habia escrito en 7 de Mayo de 1476 el Rey de Hungría, Matías Corvino, diciendo: «Os aventurais en

un laberinto de donde difícilmente saldréis sin vergüenza y daño. Los suizos pueden triunfar, tienen en pro de sí su brío y las ventajas que les asegura su país.»

Y el Duque, que habia soñado en alcanzar una corona real y un reino de Estados inmensos, desde el mar del Norte al Mediterráneo y desde el Océano á los Alpes; él, que fué considerado como el príncipe más rico, más poderoso y más esforzado de Europa; él, que hizo estremecer al Rey de Francia, y cuya amistad buscaron los reyes de Inglaterra y de Hungría, y lo mismo Venecia como el Duque de Milan; aquel cuya vida fué una serie contínua de empresas audaces que cautivaban la imaginacion de los pueblos, sucumbió el 5 de Enero de 1477 en los campos de Nancy, donde la suerte de las armas pronunció su última palabra, y su cuerpo helado y cubierto de sangre y de polvo hubiera sido presa de los cuervos sin la piedad de algunos servidores, que le reconocieron y le retiraron del campo.

En recompensa de la abnegacion que habia demostrado cual defensor de Morato, *Adriano de Bubenberg* fué promovido en 1477 por segunda vez á la dignidad de alcalde de Berna. Luis XI de Francia se esforzó en conquistar su amistad, pero él no se dejó cautivar por el zorro, y cuando fué mandado á Luis, cual embajador, se vió obligado, por temor

de ser envenenado por el pérfido rey, á huir en secreto fingiéndose trovador. Fué nombrado por tercera vez alcalde de Berna, y como tal murió, siendo víctima de una enfermedad pestilente á principios de Agosto de 1479.

Ningun monumento adorna el sepulcro de quien se distinguió tanto en aquella gloria tan pura del pueblo suizo, pero su nombre vive en el corazon de los helvéticos, pues si valiente es el que vence á los leones, si valiente es quien vence al mundo, más valiente es todavía quien se vence á si propio. Y *Adriano de Bubenberg* ha merecido la aureola de veneracion que rodeará siempre su memoria tanto por su brío y sus talentos cual capitan y hombre de Estado, como por su probidad política y su amor desinteresado á la patria.

El Gobierno de Friburgo colocó en 1822 un obelisco en el campo de batalla de Morato, monumento en que debieran leerse las palabras del poeta suizo Haller: «¡Detente helvético! Aquí yace el ejército audaz por el cual sucumbió Lieja y se estremeció el trono de Francia. No el número de nuestros antepasados, ni las armas, sino la concordia, animando los brazos, venció al enemigo. ¡Conoced vuestro poder, ¡hermanos! Consiste en vuestra lealtad. ¡Ojalá que ésta se renueve en cada uno de vosotros que lea estas palabras!»

Réstame decir siquiera una acerca de *Hans de Hallwyl*, cuya gloria el historiador Juan de Müller llama una gloria maratoniana.

El héroe de las batallas de Grandson y de Morato pertenece á un ilustre linaje natural de Argovia, que logró sus albores con sus relaciones con los condes de Lenzburgo, con los de Kiburgo y con Rodolfo de Habsburgo, encontrándose mencionado por vez primera á mediados del siglo XII, y que áun hoy vive en su histórico castillo á veces reedificado y situado á la entrada del fértil valle del claro Aa, que á pocos pasos abandona el lago azul de Hallwyl. Este con sus orillas coronadas de diez pueblos, se parece á un idilio encantador.

La lealtad no es mérito en pechos bien nacidos; pero dirémos que la misma abnegacion que los Hallwyl demostraron al Austria la demostraron tambien á la Confederacion Helvética desde que en 1415 se colocaron bajo la proteccion de las ciudades de Berna y de Soleura.

*Hans de Hallwyl*, cuya biografía publicó en 1872 en Aarau el Sr. Cárlos Brunner, nació en 1433 ó 1434, en las orillas tranquilas del lago de Hallwyl.

Aprendió las nobles artes de Caballería en el servicio austriaco y en el de Jorge Podiebrad, rey de Bohemia, y de Matías Corvino, Rey de Hungría. Fundóse en 1475 un hogar doméstico, de donde ya

el año siguiente le llamaba el ruido de las armas. En la batalla de Grandson, donde en union del caballero Nicolas de Scharnachthal mandaba á los de Berna, ciñó por primera vez á su frente el laurel inmarcesible del héroe, y en la misma tarde del dia de la batalla fué armado caballero. En la batalla de Morato mandaba la vanguardia, y lanzándose con ardor á la pelea, decidió de la suerte de la jornada.

Desde 1478 hasta 1483 estuvo al servicio del rey Luis XI de Francia, cual capitan general de todos los voluntarios suizos.

Murió el 19 de Marzo de 1504. Sus restos mortales fueron sepultados en Seengen. El peristilo del castillo de Hallwyl guarda su monumento sepulcral, de quien el tiempo logró suprimir la inscripcion; pero en la pared del palacio se ve aún la espada gloriosa que empuñaba en Morato y la bandera que le acompañó á aquella famosa batalla.

## IX.

### Fray San Nicolás Von der Flüe.

Bella era la victoria de *Murten* (Morato), ese dón del cielo para los bravos suizos; pero una victoria áun más bella era la de *Stans*, donde los helvéticos

se vencieron á sí mismos, y donde Fray *Nicolas Von der Flüe* logró desterrar el espíritu de la discordia, enseñando á sus compatriotas que donde está la concordia está Dios, y donde está Dios están la ventura y la salud.

*Nicolas Von der Flüe*, que la Iglesia ha recibido en el número de sus santos, ha merecido tambien ser uno de los héroes de la *Walhalla*, que con orgullo ostenta su busto.

Me complazco en narrar su vida, que fué á la par un idilio y una maravilla, y que habia de ejercer una influencia tan mágica sobre la vida política de Helvecia.

Vió la luz en 1417 en el pueblo de Saxeln, situado en el canton de Unterwalden ob dem Wald. Su niñez la pasó en los campos de su padre; su juventud, en las campañas contra Segismundo de Austria. Mansedumbre y piedad constituyeron el fondo de su carácter, y ya, cuando jóven, enseñó á sus paisanos: «Hermanos mios: cuando, Dios mediante, hayais alcanzado la victoria, perdonad á los vencidos.» Fué elegido miembro del Consejo, pero declinó la dignidad de landaman.

Despues de haber cumplido sus deberes como ciudadano, resolvió en 1467 seguir la vocacion de su conciencia, separándose de su mujer, de sus cinco hijos y otras tantas hijas para consagrarse á una

vida contemplativa, que ya habia sido el ideal de su juventud. Pero si la devocion le impelió á los desiertos del Reuss y del Aare, el amor que continuaba profesando á los suyos le acercó á su familia. Por lo tanto, eligió por morada un estrecho valle próximo á Saxeln, donde su cama era una tabla, una piedra su almohada y un alerce su techo, hasta que sus paisanos le edificaron una cabaña y una capilla. Atraidos por la fama de su santidad, acudieron á él los habitantes del valle para pedir su consejo. Les dijo: « El amor es el padre de todas las virtudes en el cielo y en la tierra; se manifiesta en los súbditos por la obediencia, en los superiores por la justicia. Honrad á los sacerdotes, hasta á los indignos, pues no importa que el agua viva de fuente corra por plomo ó por oro. »

Fray Nicolas era de estatura tan alta, que en su celda, que tenía de alto seis piés, no podia levantarse. Las puntas de sus rizos tocaban su cerviz morena y su frente tranquila. Una tenue barba le daba un aspecto más modesto que temible, y sus negros ojos tenian una mirada llena de dulzura. Disfrutaba de la salud más satisfactoria, y segun decian sus contemporáneos, no tomaba comida humana, siendo su solo alimento la Eucaristía.

El piadoso ermitaño se hizo en 1481 el salvador de la patria. Cuando, entre los ocho cantones que

entónces formaron la Confederacion helvética, estalló la discordia, porque sospecharon que el botin borgoñes tomado en Nancy no habia sido repartido en porciones iguales, y cuando los cantones primitivos Ury, Schwytz y Unterwalden rehusaron recibir en la Confederacion á las ciudades de Friburgo y de Soleura, miéntras los cantones de Zurich, de Berna y de Lucerna las llamaban bienvenidas, y los cantones de Zug y de Glarus no daban más que respuestas ambiguas, un sacerdote de Stans, de nombre Herman, confidente del ermitaño, habiendo sabido que los embajadores suizos estuvieron reunidos por última vez en Stans, y que al dia siguiente saldrian, caminó cuatro horas y media durante la noche hasta que llegó á la celda de Fray Nicolas, y bañado en sudor volvió á mediodia, rogando á los embajadores esperasen un breve momento para escuchar el consejo de un hombre de Dios. De repente en medio de ellos entró Fray Nicolas, y todos se levantaron de sus sillas cuando él hablaba con la cabeza al aire : « Señores queridos : yo vengo de un desierto ; no sé nada de sabiduría humana, pero Dios me ha enseñado. Recordad los beneficios recibidos, y acoged de buena gana en vuestro seno á Friburgo y Soleura, pues llegará tiempo en que celebraréis haber seguido mi consejo. He sabido tambien con sentimiento que, en vez de agradecer á

Dios vuestras victorias, seguís disputando acerca del botin. Repartid en lo venidero los señoríos conquistados segun los cantones, y los muebles en conformidad con el número de la tropa. Reunid todas vuestras confederaciones particulares en un lazo comun de amor, de felicidad y de órden. Nada más. ¡Dios sea con vosotros!»

Los embajadores, asombrados, no supieron cómo expresar su agradecimiento al inspirado orador, cuyo discurso vigoroso fué secundado áun más por su noble figura, por el esplendor de su virtud y de su santidad, y luégo fué redactada la ley fundamental de Suiza, llamada el Stanserver kommniss (el convenio de Stans), y fechada el 22 de Diciembre de 1481. Friburgo y Soleura fueron recibidos en la Confederacion, y la libertad de los suizos se salvó.

Acompañado de las bendiciones de todos, Fray Nicolas volvió á su celda, donde continuó predicando la virtud y la sabiduría, y recibiendo muestras de respeto y de gratitud, y ademas dones varios que empleaba en adornar su capilla. El que ya en la tierra habia vivido como en contacto contínuo con el cielo, falleció en 22 de Mayo de 1487. Ambos Unterwalden acudieron para acompañar á su cadáver á la última morada, y los helvéticos todos lloraron su muerte. Su retrato, junto con el de dos de sus hijos, se encuentra en las Casas Consistoriales

de Sarnen, y su memoria está grabada en los corazones de los que aman sinceramente el buen nombre suizo y aleman como la de un verdadero patriota, de un tribuno elocuente y de un místico como los cria el majestuoso mundo de los Alpes; de un místico para quien los rumores de la creacion formaron como un *hosanna* que alaba eternamente á Dios; de un ermitaño austero que celebraba la nobleza del retiro y que por ella trataba de alcanzar el amor de Dios; de un místico exaltado, cuya alma se sentia conforme con el Criador, y tan cerca de él como la aurora está cerca del sol.

## X.

### El historiador suizo Egidio Tschudi.

Terminada la tarea enojosa de relegar de la *Walhalla* á los tres socios de la *Confederacion del Rütli* y al caballero helvético *Arnoldo Strutthahn de Winkelried*, saludamos, poseidos de verdadero entusiasmo, al padre de la historiografía suiza *Egidio Tschudi*, como socio benemérito del templo de las grandezas teutónicas. Los que amamos sinceramente el buen nombre aleman, nos ufanarémos tambien con el mérito de los suizos, que hablan nuestra lengua.

¡ Qué prosapia tan excelente es la de los *Tschudi*, la estirpe más vieja de caballeros suizos que desde el siglo x hasta hoy dió á la patria una larga serie de escritores insignes, de estadistas esclarecidos, de alcaldes mayores, de sabios prelados, de generales de ejércitos y de héroes de los combates, cuya gloria raya en himno épico como la de los linajes españoles, que en toda aquella magnífica cruzada de siete siglos, que empezó en los riscos de Covadonga, lucharon como buenos.

La familia de los *Tschudi* representa el amor á la patria en las llamaradas del genio, en el valor de la espada, en las artes ilustradas del gobierno y en las prendas generosas de la virtud.

Nunca avaros de su sangre los varones de aquel linaje, que se hizo noble en 906 bajo el rey Luis III, un *Tschudi* (Rodolfo IV) la vertió en la Tierra Santa en 1242; un *Tschudi* (Siegfredo) fué obispo de Cúria en 1298; un *Tschudi* (José I), que era á la par gran estadista y héroe de los combates épicos, venció á los de Zurich en 1443 en la batalla de San Jacobo, sobre el Sihl, é hizo morder el polvo de la derrota á las huestes austriacas en 1446 en la batalla de Ragaz; un *Tschudi* (Juan) se distinguió cual capitan en las batallas de Ericourt, Murten y Nancy, y el hijo de éste, Luis *Tschudi*, el padre del gran historiador, acrecentó con su valor la prez

heredada, conduciendo á los suizos á la victoria de Schwaderloh. José Antonio *Tschudi*, que vivió desde 1703 á 1770, era uno de los generales más excelentes que ha producido la Suiza. Se distinguió en 1731 en Ceuta y Mazalquivir; hizo maravillas de valor en 1732 en la batalla de Orán, encontrándose al frente de un batallon, y ascendió en 1759 á teniente general. El mismo grado lo recibió en el servicio napolitano su hermano Leonardo Luis, que añadió páginas gloriosas á la historia de su linaje. Otro José Antonio *Tschudi*, que murió en 1839, fué virey de Sicilia, y Pascual Miguel *Tschudi* fué conde español. Con tal herencia de eminentes servicios, con tal aureola de seculares merecimientos de los antepasados, el distinguido naturalista y viajero *Juan Jacobo Tschudi*, que nació en Glarus en 1818, no queria fechar su abolengo sino en el dia en que le consagrase notabilidad científica el Areópago respetabilísimo del mundo culto, y su fama la conquistó por sus *Investigaciones sobre la fauna peruana*, que salieron desde 1844 á 1847; por sus *Bosquejos de un viaje por el Perú*, que vieron la luz en 1846; por sus *Antigüedades peruanas*, que publicó en 1851 en lengua castellana, en union de don Mariano de Rivero, y por su libro interesantísimo *Viajes por la América del Sur*, que salió desde 1866 á 68, formando cinco tomos. Y su hermano menor,

Federico de *Tschudi*, se dió á conocer ventajosamente en la república de las letras por su obra *La Vida de los animales del mundo de los Alpes.*

Ya ántes del gran historiador de quien nos proponemos hablar, le granjeó valía á la casa de *Tschudi* el ejercicio de las letras : el párroco Valentin *Tschudi*, que vivió desde 1499 á 1555, siendo una naturaleza tan pacífica, que se ofrecia predicar un domingo la doctrina de los reformadores y celebrar misa el domingo siguiente, escribió una Crónica helvética que se extiende desde 1522 á 1533 ; y siguiendo la hermosa sentencia *Nobleza obliga*, se dedicaron á la historiografía Juan Enrique *Tschudi*, que vivió desde 1670 á 1729, y Juan Jacobo *Tschudi*, que floreció desde 1722 á 1784.

Ni la envidia, que todo lo empaña; ni el tiempo, que todo lo desvanece; ni el olvido, que todo lo borra, han sido parte á marchitar los laureles que tejió la tierra helvética para corona de su hijo *Egidio Tschudi*, que hoy todavía contemplamos inmarcesibles ciñendo su frente, gracias á las alabanzas de *Juan de Müller*, que dijo : « Él ha representado casi todos los tiempos de los países helvéticos con erudicion tanta, con celo tan infatigable y con dignidad tan antigua, que supera á todos los historiadores antiguos y modernos.»

El historiador *Egidio Tschudi*, que trató de pu-

rificar el oro de la verdad histórica de la escoria de la leyenda, y que se hizo admirar por lo plástico de su diccion, por su estilo vigoroso y animado; el cronista, en cuyos escritos se inspiró nuestro *Schiller* para concebir á *Guillermo Tell*, vió la luz primera en 1505 en Glarus, cuna antigua de su familia. Dedicóse á los estudios clásicos en Basilea, Viena y París; y cuando ya conocia mejor á Roma y Aténas que á su patria, volvió á ésta, donde empezaron á bramar las tempestades de la Reforma. Profesando amor ferviente á la fe de sus padres, la religion católica, conquistó la confianza de ambos partidos por sus grandes talentos y su imparcialidad reconocida, y desempeñó los cargos más elevados, siendo en 1529 senescal en Sargans, y en 1533 senescal en Baden, donde coleccionó, para aumentar su conocimiento de la historia patria, así las antigüedades del seno de la tierra como los documentos de los archivos. Desde 1536 á 1544 estuvo como capitan al servicio de los franceses, sin que en el ruido de la córte y de las armas se hubiese disminuido su amor á las musas y á la historia patria.

En 1562 tuvo que huir de Glarus á causa de su catolicismo; pero hasta la ausencia de su patria le sirvió para sus obras históricas, dándole ocasion de estudiar la biblioteca y los archivos de Einsiedeln.

Ya despues de dos años trascurridos volvió á

Glarus, accediendo á los ruegos de sus paisanos, y en el seno de la poblacion que le dió cuna continuó hasta su muerte, dedicándose al gran trabajo de su vida, la célebre *Crónica helvética*, que se extiende desde 1000 á 1470. Esa obra no salió á luz sino despues de su fallecimiento, pues en vida publicó sólo su libro *De vera et prisca alpina Rhætia, cum cætero alpinarum gentium tractu.*

¿Quién enumera la copia de documentos históricos y de preciosos manuscritos que poseia? ¿Quién alaba bastante su vasta erudicion, que se manifestó en todo género de tratados, en opúsculos teológicos, topográficos y músicos?

En 28 de Febrero de 1572 se extinguió su noble existencia, consagrada al servicio de la patria, inclinándose ante su féretro así los protestantes como los católicos, que admiraron las altas cualidades de que siempre dió tan señalados ejemplos aquel á quien la posteridad ha llamado el *Padre de la historia helvética.*

## XI.

### La Universidad de Tubinga y Eberhardo el de la Barba.

Con el mismo orgullo con que los españoles recuerdan, cual asilo de enseñanza, cual hogar de la ilustracion, cual centro en otro tiempo y acaso orígen de su cultura intelectual, la antigua Universi-

dad fundada por Alonso IX de Leon, padre del Santo Rey Fernando, la Universidad famosa de *Salamanca*, que con la de Alcalá ejerció tan alta y poderosa influencia en la Historia, como academia doctísima en la que se enseñaban todas las ciencias; como Senado prudente al que se consultaba en casos arduos de gobierno ó de interes científico; como plantel de donde sacaban los monarcas sus estadistas, sus prelados la Iglesia, sus capitanes la milicia, la ciencia sus maestros y la literatura sus modelos; con la misma emocion que el español siente al entrar en el aula donde el inmortal fray Luis de Leon decia á sus discípulos, sentado en aquella tradicional tribuna que el profesorado actual respeta, en consideracion á su honroso pasado, y cuando volvia de la prision á que la Inquisicion le condenára, el célebre *deciamos ayer;* con la misma admiracion que el español siente al penetrar en aquel templo de la ciencia que se llama Salamanca, con cuyos doctores y maestros discutió Colon, y que ostenta el nombre de Hernan Cortés, el conquistador de Méjico, y, sobre todo, el del gran Cisnéros, siendo hijo de aquella Universidad tambien y aumentando allí su saber el celebérrimo Tostado (Alfonso de Madrigal), que admiraron por su erudicion en el concilio de Basilea, despertando allí su musa el esclarecido Marqués de Villena y los poe-

tas Juan de la Encina, Lúcas Fernandez y Juan de Mena, produciendo aquella Universidad hasta las célebres mujeres doña Beatriz Galindo, maestra de Isabel la Católica; doña Francisca de Nebrija, tan docta como su padre; doña Lucía de Medrano, émula de la anterior y expositora de los clásicos; doña Cecilia Morillar, igualmente perita en idiomas que en Filosofía y Teología; doña Clara Chitera, que ejerció la Medicina con aplauso, y doña Álvara de Alba, que escribió sobre matemáticas; con el mismo respeto, digo yo, con que los hijos de España pronuncian el nombre de aquella Universidad que ya al finalizar la Edad Media era foco luminoso de donde irradiaba la cultura española y á la que se consideraba, con las de París, Oxford y Bolonia, como una de las cuatro generales universidades de todo el orbe cristiano, la Escuela salmantina que miraba con especial solicitud é interes Alfonso el Sabio, que puso á los maestros de leyes á la par de los nobles de su reino; con el mismo orgullo consideramos los alemanes como santuario de la ciencia, como resúmen del humano saber, la Universidad de *Tubinga*, el plantel educador del que salió Melanchthon para hacerse el preceptor de la Germania, la Universidad que representaba la universalidad de la ciencia, desde que Reuchlin enseñaba en sus aulas, la Universidad á cuya sombra surgió el *semi-*

*nario de Tubinga* (el *Tübinger Stift*), la joya más noble de Suabia, la mansion de Dios y de las Musas, la madre de los teólogos protestantes, el plantel del que salió el inmortal Keplero para ser una lumbrera del mundo.

Desde el bellísimo país donde el horizonte está limitado por blanquísimas cumbres de hielo, por las gigantescas cimas de los nevados Alpes, extasiado ante la vista del Mont-Blanc, rey de los montes, te saludo, ¡oh *Suabia!* paraíso de Alemania, sembrado de gayas flores, país amenísimo en que en delicioso cortejo se extienden mil encantos tranquilos, país bendito de las colinas y de los valles, de los bosques, de los campos y de los rios mansos; tierra de una estirpe que ama á su patria, que llena de piedad conserva la tradicion histórica, que aspira al ideal, y que ha cultivado como la que más la Teología y la Filosofía; tierra de una estirpe cuyo espíritu atrevido resonaba en el arpa de Schiller por Europa toda, y cuyas hazañas heroicas pregona el mundo cual *Schwabenstreiche* (hazañas del pueblo de Suabia). Yo te saludo, ¡oh *Tubinga!* ciudad de universal renombre, aunque está en tan apartado rincon; ciudad de las calles características y enriscadas, y de los caminos pintorescos, ciudad de las Musas y de los sabios; acrópolis y paladion de Suabia; alcázar en que no brilla el arnes ni la

espada, sino el número infinito de las armas del espíritu; cuna de Uhland, cuyo nombre como poeta se ha elevado cuanto en alas de la fama puede ascender; escuela en que se formaba el espíritu de los Schelling y Hegel; y junto con Heidelberg, reina de las ciudades literarias de la Alemania Meridional. Yo saludo tu *Universidad*, que es el corazon de tu vida, creacion favorita de los príncipes de Wurtemberg, objeto de amor para cuantos pertenezcan á la estirpe de Suabia, esa estirpe tan independiente y contemplativa. Saludo á tu *Universidad*, la venerable *Eberhardo-Cárlos* (1), que ha llenado cumplidamente su mision bienhechora y continúa, llenándola, no sólo como base para todas las profesiones sociales que exigen una preparacion científica, sino como representacion de la ciencia pura, de la cultura histórico-humana, y que ha conservado su fisonomía peculiar. Saludo á tu *Universidad*, que en el siglo pasado se hizo la madre de la filosofía especulativa y de la teología crítica; la en que, bajo los auspicios de filósofos geniales, resonaba la palabra de la investigacion libre; la en que en el dia al lado de la Facultad de Teología protestante brilla la de Teología católica; la en que su facultad de ciencias físicas ha aportado á nuestro

(1) Véase la nota de la página 187.

movimiento intelectual ni el menor ni el ménos lucido contingente; la que por alumno y profesor tenía á Luis Uhland, que en el florido valle del Neckar celebraba dulces coloquios con los ruiseñores y que de los veneros de la poesía germana sacaba tantas joyas cuyo esplendor demostraba despues como maestro á Alemania toda. Saludo á la *Universidad* en cuyas cátedras se educaron en el siglo actual los Justino Kerner, Cárlos Mayer, Gustavo Schwab, Guillermo Hauff, Eduardo Mörike, Gustavo Pfizer, Cárlos Gerok, Juan Jorge Fischer, que cantaban para dar desahogo al fuego de su alma arrancando sones acordes de la lira misteriosa—lira de cuerdas invisibles—que se llama la inspiracion.

Saludo á los doctores de tu claustro que ensancharon los horizontes de la ciencia, y del progreso. Saludo á aquel paraninfo que conserva tantos recuerdos del pasado y tantas esperanzas para el porvenir. Quisiera evocar en el augusto silencio de las venerandas aulas el espíritu de los sabios eminentes que tantos dias de pacífica gloria y de imperecedero recuerdo dieron á mi patria, que levantaron muy alto el nombre de Suabia, é hicieron célebre la escuela tubingense. Quisiera evocar el espíritu del benéfico príncipe que en 1477, en una época de descubrimientos, en la que habia despertado una fe singular de aprender y de saber, fundó este centro

de instruccion para que fuese, segun él mismo decia en su cédula, «un pozo de vida, al que podian acudir de todos los confines del mundo, para sacar de él consoladora y saludable sabiduría, que extinguiese el fuego pernicioso de la irracionabilidad y ceguedad humanas.»

Estas palabras tan grandiosas y sencillas, expresion clásica y eco fiel de un tiempo ansioso de beber en las fuentes reales, son aún hoy tu lema ¡oh *Tubinga!* lema con que has de entrar en tu quinto centenario.

El cuarto lo celebró la Universidad, á la cual dedicaré este pobre capítulo, con tres dias de fiesta, el 8, 9 y 10 de Agosto de 1877, miéntras en el mes siguiente se verificó igual exposicion de la ciencia en Upsala, asimismo con motivo de su cuarto centenario.

En la fiesta de *Tubinga* fué premiado el amor á los estudios españoles en la persona del conde Adolfo de Schack, nombrándole doctor honorario la Universidad en cuyas aulas el celebrado profesor Adalberto de Keller explicó los clásicos españoles, y el no ménos distinguido catedrático Guillermo Holland continúa aún explicando los romances del Cid. Casi toda Europa sábia habia enviado representantes á aquella fiesta de la inteligencia y de la amistad: acudieron delegados de las Universidades

austriacas, suizas, holandesas y escandinavas para rendir un homenaje de respeto y consideracion á la Universidad denominada con tanta justicia *luz de Suabia*, que debiendo su fundacion al conde Eberhardo, gozaba tambien de la proteccion de los sucesores de éste, el generoso duque Cristóbal, el ingenioso duque Cárlos, fundador de la Academia de Cárlos, de la que salió Schiller, y los tres reyes de Wurtemberg. Sólo España, cuyo ilustrado hijo Fernando de Castro, el que fué rector de la Universidad de Madrid, ha dejado en la ciudad de Tubinga gratísimos recuerdos, brillaba por su ausencia en aquella pacífica asociacion. Y á los que extrañen que sólo la patria de los Luis de Leon y de los Tostado no haya acudido á aquel banquete de las naciones cultas, les diré que un caballero español, despues de saber que lo mismo habia sucedido en Upsala, exclamó: «España necesita todos sus sabios en España para que la ayuden á levantarse de la postracion en que la ha sumido una guerra de hermanos. Sean ustedes indulgentes, que dia llegará en que en nuestras universidades se reunan tambien todos los sabios de Europa.»

Presenciaron la fiesta todos los amantes de los estudios, desde la juventud en cuyos labios apénas apunta el bozo, hasta la cana senectud, haciendo votos porque la estrella feliz de la *Universidad de*

*Tubinga* no se eclipse ni palidezca, y todos admiraron el contraste peregrino entre aquellas casas tan modestas, aquellas relaciones tan sencillas y patriarcales, y la grandeza espiritual de los que allí brillan en la esfera de la ciencia.

La ciudad de Tubinga se presentaba como una novia: se veia un bosque de banderas; cada casa ostentaba guirnaldas, coronas y vástagos de abetos, y en algunos edificios campeaban inscripciones referentes á la fiesta. Así, en la casa de Uhland, el vate que heria las cuerdas de su armoniosa lira con el vigor que presta la exaltacion del alma y el estro inflamado, se leian las palabras siguientes: «El vate difunto está unido á los vivos; su canto resuena aún en cada oido.»

El rey de Wurtemberg, que ha tomado bajo su egida la escuela de Tubinga, pronunció en el aula de la Universidad, asistiendo la Reina, un discurso entusiasta en honor del estudio de su reino, la gloriosa herencia de sus padres; y los representantes de las Universidades alemanas y extranjeras dieron su parabien á la Universidad ilustre de Suabia. Solemne fué la funcion en la iglesia parroquial: el rector de la Universidad, M. de Weizsäcker, trazó en un brillante discurso un cuadro luminoso de la cultura alemana, describiendo el desarrollo del estudio de Tubinga. Los estudiantes formaron un

cortejo histórico, que en su primer grupo ostentaba al Neckar y sus dos compañeros el Steinlach y el Ammer, siendo representado el primero por un estudiante, y los dos últimos por dos muchachas de Tubinga, bellas como la ilusion y amables como la esperanza. En el segundo grupo figuraba el conde Eberhardo rodeado de sus consejeros y caballeros: estaba sentado sobre un trono adornado de sus emblemas, las palmas. En el carro condal estaba tambien una figura magnífica, la Musa, rodeada de cuatro personas representando las cuatro Facultades. En el último grupo aparecian el primer cancelario de la Universidad y los profesores ilustres del primer siglo de aquel estudio.

Pero la palma habia de atribuirse á la fiesta brillante con que el Rey de Wurtemberg obsequiaba á 1.200 comensales en los venerandos pórticos del convento de Bebenhausen, situado á una distancia de media legua de Tubinga, en la soledad más idílica de los bosques en que se formaba Schelling, estando en comercio tan íntimo con la naturaleza.

Deslizábanse las horas amenizadas por una variedad vastísima de gratas impresiones; la más franca alegría académica se derramaba por el claustro y el jardin; la mayor cordialidad reinaba entre el anfitrion y sus huéspedes alegres; los viejos se olvidaban de los estragos que los años habian he-

cho en sus rostros, y el entusiasmo alcanzaba su apogeo cuando toda la concurrencia, descubierta la cabeza, entonaba el canto popular en que Justino Kerner enalteció á *Eberhardo el de la Barba*, el fundador de la Universidad.

Concluyeron las fiestas con una excursion á la cuna de los Hohenzollern, la estirpe ilustre que ha vuelto á unir á Alemania para que formase un gran imperio.

¿Quién podria enumerar las ofrendas todas que se hicieron á la *Eberhardo-Cárlos* con motivo de su cuarto centenario? El Sr. de Leins, profesor de arquitectura en la escuela politécnica de Stuttgart y miembro tambien de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, publicó en obsequio de la Universidad su obra *Architecturbild der Universitätsstadt Tübingen.* El Dr. Klüpfel dió á la estampa un compendio de su extensa obra *Historia de la Universidad de Tubinga.* El Dr. Cárlos Víctor de Rieke publicó una *Estadística del estudio de Tubinga*, y ademas salieron á luz los *Documentos relativos á la historia de dicha Universidad.*

Parece oportuno en estos momentos recordar lo que fué y lo que es aquel asilo de enseñanza. Esta Universidad, posterior á las alemanas de Praga, que fué fundada en 1347, de Cracovia, Viena, Heidelberg, Colonia, Erfurt, Wurzburgo, Leip-

zic, Rostock, Greifswald, Friburgo, Tréveris é Ingolstadt, fué en su principio una institucion eclesiástica: el Papa Sixto IV, accediendo á los ruegos del *conde Eberhardo de Wurtemberg*, expidió en 13 de Noviembre de 1476 una Bula, en que se nombró al abad Enrique Faber de Blaubeura, comisario «para establecer para todos los tiempos venideros en la ciudad de Tubinga, en virtud de la autorizacion papal, un estudio de cada facultad y ciencias permitidas, y fundar en él cátedras de todas las facultades y el cargo de rector y todos los cargos necesarios para la gobernacion de la Universidad.» El conde Eberhardo, al crear la Universidad, eligió para ella la ciudad de Tubinga, á causa de su atmósfera sana y de la hermosura de su naturaleza.—«Dejo á otros, dijo en su cédula del 3 de Julio de 1477, la tarea de encomiar el paisaje amenísimo, el campo feraz, las auras benéficas de esta ciudad: llegad y miradlo vosotros mismos.» Fundó una Universidad, porque, segun él dijo en el mismo documento, «fundar éstas vale más que edificar iglesias y conventos; pues en honor de la Iglesia se ha hecho ya bastante en nuestro tiempo, y el templo más grato á Dios es el corazon humano, y al Altísimo le gusta más la inocencia y santidad de los hombres que el esplendor de las iglesias, y éstas contribuyen poco á la bienaventu-

ranza, y no agradan á Dios sino cuando se entra en ellas con ánimo puro y casto, y éste no lo produce nada tan bien y tan pronto como la *cultura intelectual.*» Fundó, pues, una Universidad para hacer una obra grata al Dios inmortal, ofreciendo á su pueblo una fuente de sabiduría; pero le habrá movido tambien el deseo de dar un lazo comun á sus territorios y de hacer de su país una individualidad propia.

En 1.° de Octubre de 1477, la *Universidad Tubingense* entró en su primer semestre, siendo su primer rector Nauclero, el maestro y amigo de Eberhardo, y elevándose el número de los catedráticos á 14, y el de los alumnos á 256.

En aquel nuevo estudio, Melanchthon llamó en derreder suyo una crecida hueste de alumnos, entre los cuales citaré al reformador suizo Oecolampadio.

En 1518 le condujo su destino á Wittenberg, pero jamas pudo olvidar á la ciudad de Tubinga, sus aires saludables y su Universidad. A ésta, que se constituia en órgano de todo el saber de aquel tiempo, perteneció desde 1511 el célebre astrónomo Juan Stöffler, otro Arquímedes, y tan breve como brillante fué la actividad académica de Juan Reuchlin, que llegando ya enfermo á Tubinga, murió el 30 de Junio de 1522. La Universidad que produ-

jo campeones tan esforzados del sistema escolástico, paladines tan entusiastas de la curia romana como Juan Faber, Nicolás Buchner, Miguel Helding y Othon de Waldburgo, se dejó influir al principio por la circunstancia de su carácter pontificio; pero el espíritu de la Reforma era demasiado vigoroso para que haya podido durar largo tiempo el recelo hácia las innovaciones, el apego á inveterados hábitos, y Tubinga concluyó inspirándose en las ideas de su siglo, á las cuales ya habian debido hacer concesiones los emperadores Cárlos V y Fernando.

Trasformóse á tiempo, gracias al duque Ulrico, que en 1534 introdujo la reforma en su país, y que despues de haber consultado á Melanchthon, al botánico eminente Leonardo Fuchs, adorno de la Universidad de Tubinga, y á otros, reformó el estudio en Noviembre de 1536 encaminando por nuevos rumbos la enseñanza universitaria. Á la Reforma debe Tubinga tambien un establecimiento peculiar, el *Seminario teológico*, ese plantel de los teólogos protestantes. Lo fundó el duque Ulrico en Febrero de 1536. Se desarrolló lozano alcanzando una gran altura al mediar el siglo XVI, merced á la proteccion del duque Cristóbal, y verdad era el altivo letrero que hasta fines del siglo pasado se leia en la puerta interior del claustro:

CLAUSTRUM HOC CUM PATRIA STATQUE CADITQUE SUA.

El sucesor de Ulrico, el duque Luis, fundó una institucion análoga al plantel de los ministros de la Iglesia, el *Colegio ilustre*, plantel de ministros del Estado; pero su sucesor el duque Federico, alterando el carácter de aquella creacion, hizo de ella un colegio destinado sólo á recibir príncipes, condes y nobles de todo el mundo; hasta los hijos del país que no pertenecian á la nobleza quedaron excluidos.

En la segunda mitad del siglo XVI, la ortodoxia protestante tenía en la Universidad de Tubinga representantes tan distinguidos como Jacobo Andreae, que dió á la estampa más de 150 escritos teológicos; Jacobo Heerbrand, Teodoro Schnepf, Estéban Gerlach, Juan Jorge Sigwart, Andrés y Lúcas Osiander, Matías Hafenreffer, Teodoro Thummio y Melchor Nicolai, y en la facultad de Filosofía, que entónces se llamaba *Facultad de Artistas* (Artistenfacultät), la Universidad pudo ostentar despues de la Reforma los nombres de Joaquin Camerario, Volmar, Rufo, Martin Crusio y Nicodemo Frischlin, á los cuales en el siglo XVII siguieron Erardo Cellio y Martin Rauscher. Como matemático y cartógrafo se distinguia Felipe Apiano, y mencionaré tambien al maestro de Keplero, Miguel Mästlin, y al matemático y profesor de lenguas orientales Guillermo Schickard, amigo de Keplero.

Entre los jurisconsultos nombraré á Nicolás Varnbüler, Juan Harpprecht, Cristóbal Besold y Enrique Bocer.

Con la guerra de los treinta años se paralizó casi por completo el movimiento científico, la situacion económica de la Universidad era tristísima, y miéntras duraron los apuros del Erario y las crísis de la ciudad, los profesores no recibieron honorario alguno; cerróse el *Colegio Ilustre*, y el *Seminario* no tuvo sino un número reducido de alumnos. Pero como por encanto renació el estudio por los generosos esfuerzos del duque Eberhardo III. La Facultad de Teología, en que brillaban el cancelario Tobías Wagner y Adan Osiander, logró su esplendor anterior como escuela batalladora, y en la de Derecho figuraban, al lado de Wolfgang, Adan Lauterbach, sus discípulos Bardili y Frommann, miéntras la Facultad de Filosofía seguia obstinada en sus prácticas antiguas. El profesor Juan Osiander prestó á la ciudad un servicio relevante librándola del saqueo de las tropas francesas en 1688. Las ciencias médicas recibieron un nuevo impulso por los dos Camerer, Elías Rudolph y el hijo de éste, Jacobo Rudolph, fundador del Jardin Botánico de Tubinga. En el siglo XVIII, la Facultad de Teología se mostraba penetrada de un espíritu más pacífico, y despues de los Jaeger, Hochstetter y Hoffmann, en-

contramos á Cristóbal Mateo Pfaff, que respecto á los dogmas representaba una contemplacion más libre. La filosofía de Leibnitz y de Wolf la explicó, pero sólo por breve tiempo, Bilfinger, é impulsaron el movimiento de la escuela en las ciencias naturales Juan Gustavo Duvernoy, maestro del ínclito Alberto de Haller, el propagador de estudios matemáticos Juan Kraft, y los físicos Juan Jorge y Samuel Amadeo Gmelin.

El duque Cárlos Eugenio de Wurtemberg se interesó por la Universidad de Tubinga, y en prueba de ello expidió un decreto en 14 de Diciembre de 1769, diciendo: «Para aumentar el lustre de la Universidad, quiero que ésta, que hasta hoy se ha llamado *Eberhardina*, se llame en adelante *Eberhardino-Carlina.*» Quedó, por lo tanto, su nombre unido al del fundador.

Dos años despues, el mismo Duque perjudicó, sin mala intencion sin duda, á la Universidad de Tubinga, pues en 11 de Febrero de 1771 fundó en su castillo llamado *Soledad* la *Academia de Cárlos*, que en 1773 se tituló *Academia militar*, y aumentándose con várias secciones, la jurídica y la médica, se trasladó, en 18 de Noviembre de 1775, á

---

NOTA. La que debia ir en esta página se ha suprimido, explicándose su contenido en el texto.

Stuttgart, recibiendo en 22 de Diciembre de 1781 el nombre de *Escuela de Cárlos*, y convirtiéndose las secciones en facultades jurídica, médica, filosófica, económica y la de las artes liberales.

Claro es que esta falta de unidad establecia entre la *Universidad de Tubinga* y la *Escuela de Cárlos* una rivalidad poco agradable, mayormente cuando ésta recibió el carácter de Universidad; pero el sucesor de Cárlos Eugenio, Luis Eugenio, puso término á aquella situacion anómala en 4 de Enero de 1794 suprimiendo la Escuela de Cárlos y mandando que la Universidad de Tubinga volviese á ser el único estudio de Wurtemberg.

Al frente de la teología bíblica estaba á la sazon el ilustrado Cristian Amadeo Storr, cuyas huellas siguieron los hermanos Juan Federico y Cristian Cárlos Flatt, Federico Amadeo Süskind, Ernesto Amadeo Bengel y Juan Federico Steudel. Los teólogos representaban en Tubinga la filosofía de Kant; la Facultad de Derecho alcanzó un alto grado de esplendor por el saber de sus maestros Cárlos Cristóbal Hoffacker, Julio Federico Malblanc, Cristian Majer y Cristian Amadeo Gmelin, la Facultad de Letras se enorgullecia con el nombre de David Cristian Seybold, maestro de Luis Uhland, y con el del orientalista Cristóbal Federico Schurrer, é ilustraron el nombre de la Facultad de Medi-

cina varones tan eminentes como el físico Kielmeyer y el médico Autenrieth.

En 1.° de Enero de 1806, Wurtemberg se hizo un reino, y las leyes orgánicas de 1811 convirtieron la Universidad, desde una corporacion autónoma, en una institucion de Estado. Rejuvenecióse Tubinga al subir al trono en 1816 el rey Guillermo, que durante cuarenta y ocho años regia los destinos de Wurtemberg, y el estudio de Suabia se abrió con expansion á las corrientes del pensamiento. En ninguna Universidad de Alemania la filosofía de Hegel ejerció tanta influencia como en la de Tubinga. La lógica de dicho filósofo la explicó en 1832 Daniel Federico Strauss, que despues publicó la *Vida de Jesus*. La literatura germánica tenía en Luis Uhland desde 1829 á 1833 un maestro insigne que despertó el sentimiento de lo bello, y cual orientalista brilló desde 1838, durante trece años, el profesor Ewald. El afamado teólogo y fecundísimo escritor Baur, que murió en 1860, se hizo el fundador de la nueva escuela teológica de Tubinga, que se dedicó al conocimiento de los fundamentos históricos del cristianismo. Como hermana de la Facultad de Teología protestante, llamaré la de Teología católica, fundada en 1812 en Ellwanga, y trasladada á Tubinga en 1818. La ilustraron los catedráticos Drey, Hirscher y Möhler, y hasta 1869 el actual obispo de

Rotenburgo, Cárlos José de Hefele, que escribió un libro sobre el gran Cisneros. Hasta el año de 1870, el estético Federico Vischer, que hoy ocupa una cátedra en la escuela politécnica de Stuttgart, fué una gloria de la Universidad de Tubinga. En la Facultad de Derecho se distinguieron, desde 1810, Schrader, los dos Wächter, Mohl, Scheuerlen, Rey-Scher, Köstlin. En 1817 fué fundado un seminario católico, y en el mismo año se estableció tambien, como complemento de la Facultad de Derecho, una Facultad de Ciencias políticas, que alcanzó una gran importancia por el jurisconsulto Roberto Mohl. En 1863 se fundó una Facultad de Ciencias naturales. Ademas mencionaré el Seminario de lenguas modernas, fundado en 1867; el de Matemáticas, que lo fué en 1869, y los de Derecho, de Ciencias políticas y de Historia, creados en 1875. Se establecieron tambien un Instituto patológico-anatómico y dos clínicas; la una exclusivamente para las enfermedades de las mujeres y la otra para las de los ojos, y todos los establecimientos de la Universidad de Tubinga, que en el verano de 1876 tenía 1.019 escolares, y cuyo cancelario actual es el Excmo. Sr. de Rümelin, recibieron una nueva organizacion, correspondiente á las necesidades de la enseñanza y á las conveniencias de la época.

Respecto al profesorado actual, sólo diré que ocu-

pa un lugar distinguido en la vida intelectual de Alemania, y que la historia publicará algun dia los nombres de los que en su saber y su ilustracion siguen contribuyendo á la gloria de esta Universidad, que áun brilla en la frescura de la juventud, á pesar de los cuatro siglos de su existencia.

Despues de haber bosquejado á grandes rasgos la historia de la *Universidad de Tubinga*, ¿qué me queda que ofrecer á esta ilustre Corporacion en la fiesta memorable de su cuarto centenario, sino la biografía de su fundador, el *Conde Eberhardo*, llamado *el de la Barba*, primer duque de Wurtemberg, el príncipe benemérito, ante cuya tumba dijo el emperador Maximiliano I en 1498: «Aquí yace un príncipe á quien en todo el imperio no podria compararse nadie en ingenio y virtud», el príncipe popular cantado por los Kerner y Uhland, y á quien Alemania pagó el tributo condigno de su memoria, colocando su busto en la *Walhalla;* en fin, el príncipe cuya crónica es uno de los capítulos más bellos de la historia de Suabia, y cuya memoria venerada, en vez de desvanecerse, se ha engrandecido con la prueba dificilísima del tiempo, único tribunal competente, á la vez que recto é inapelable, para juzgar los actos de los príncipes?

*Eberhardo*, que en la Universidad de Tubinga llevó á su pueblo la ansiada luz, vió la del mundo

el 11 de Diciembre de 1445. Su padre era el buen conde Luis de Wurtemberg; su madre, la discreta, virtuosa é ilustrada Matilde, hermana del conde palatino Federico, de la cual un caballero bávaro, Jacobo Pütrich de Reichertshausen, dijo: «Preferiria su vista encantadora á la de todas las praderas sembradas de flores.» *Eberhardo* no habia cumplido todavía cinco años cuando ya perdió á su padre; desventura para cualquier hijo, y más aún para un príncipe que ha de gobernar á un pueblo. Su educacion fué descuidada: no le instruyeron en el latin, porque los cortesanos decian que su padre, al morir, habia prohibido enseñasen á su hijo aquel idioma. Prestando un oido más atento á la voz de sus aduladores que á la de su maestro el sacerdote Juan Vergenhans, hizo mal uso de sus ocios y de sus brillantes dotes naturales, y al tomar las riendas del gobierno, á la edad de quince años, era un caballero, diestro en todas las artes caballerescas, sí, pero sumergido en una vida disoluta. Por ventura, en 1468 despertó su conciencia, se arrepintió, y teniendo entre sus consejeros al famoso caballero Jorge de Ehingen, que habia combatido contra los moros y visitado, no sólo á Compostela, sino tambien al Santo Sepulcro, hizo sobre la tumba de su padre el voto de peregrinar tambien á la Tierra Santa en expiacion de los pecados de su juventud.

Y acompañado de veinticuatro nobles, emprendió su peregrinacion el 10 de Mayo de 1468. Sus asombrados ojos miraron la Ciudad Santa, ese trono terrestre del Rey eterno del cielo, y el 12 de Julio fué armado caballero en el Santo Sepulcro, y asimismo sus compañeros. Desde aquel momento solemne se hizo un verdadero caballero cristiano, modelo de todas las virtudes caballerescas. De regreso, puso en el suelo de su quinta de Einsiedel una espina blanca que habia recogido de la Tierra Santa. Ésta echó raíces y se hizo un gran árbol, que, segun dice la tradicion, fenece al morir un hijo de la casa condal de Wurtemberg, para volver á brotar despues de sus raíces. Lo mismo que aquella espina oriental floreció tambien Eberhardo en vigor inagotablel Los súbditos le recibieron con manifestaciones mi. de cariño y alegría, y le apellidaron Eberhardo *el de la Barba*, á causa de la que en su peregrinacion á Jerusalen habia dejado crecer en su rostro. Tomó por emblema suyo el árbol sagrado de la Tierra Santa, la palmera, que elevando sus ramas y tendiéndolas en el espacio, crece y se agiganta, y sobresale de sus compañeros los vegetales del desierto. Y efectivamente, mereció la palma que brinda á los que tienen por oficio la obra benéfica de la paz.

Cuéntase la anécdota siguiente: un dia el dominico Félix Fabri le pidió su consejo acerca de una

peregrinacion á la Tierra Santa que se proponia emprender. Contestó *Eberhardo :* «Hay tres cosas que no se deben aconsejar ni desaconsejar, á saber : casarse, emprender una guerra y peregrinar al Santo Sepulcro. Pues esas tres cosas pueden ser buenas, pero pueden fácilmente terminar de un modo infeliz.»

En cuanto á *Eberhardo,* dieron un resultado igualmente bueno, así su peregrinacion como su casamiento.

En 1474 celebró bodas en el castillo de Urach con la bella y sábia *Bárbara Gonzaga de Mántua,* hermana del Margrave Luis de Mántua, y con ella y *Eberhardo* la felicidad asentó sus reales en Wurtemberg. Si es verdad que la mujer es el alma del hogar y de la vida entera, el alma que flota siempre sobre todo lo que se ve y sobre todo lo que se toca; si es verdad que el hombre, despues de haber concebido una idea bella y despues de un rasgo de valor ó de una explosion de gloria, vuelve alegre á su casa para recibir de la boca de una mujer, de una hija, de una madre, la verdadera recompensa, las obras gloriosas de *Eberhardo* debidas son tambien á la influencia de la que el pueblo wurtembergués llamaba, lleno de respeto, *Bárbara de Mántua.*

Una sentencia popular reza de este modo : « *Quod natura non dat, Salamanca non prestat.*»

Pero *Eberhardo* conocia el valor de la ciencia y de los ejercicios literarios, y así como él mismo enmendaba las faltas de su educacion aprendiendo siempre, queria derramar tambien la luz en la inteligencia de sus súbditos, difundir la instruccion en sus dominios en la esfera más elevada, é imitando el ejemplo de su augusta madre Matilde, que teniendo por cuna la ciudad de Heidelberg, la ciudad de la Universidad famosa, se atrevia, en union de su esposo, á fundar una rival de ésta, la Universidad de Friburgo, *Eberhardo* fundó la *Salamanca alemana*, el estudio de *Tubinga*.

Éste lo amaba como á las niñas de sus ojos, y se complacia en tratar á los profesores, sobre todo al maestro de su juventud, el cancelario Juan Vergenhans, y en asistir á las teológicas disputaciones públicas, y mandaba á los catedráticos tradujesen al aleman libros latinos, como las *Meditaciones y Soliloquios de San Agustin*, que eran su lectura predilecta, junto con las sentencias de Salomon. Leia con frecuencia los libros sagrados, y cuanto leia lo guardaba en su memoria; de modo que parecia un custodio de la Santa Escritura. Estableció en 1477 en Urach el primer molino de papel de Wurtemberg, dándolo por feudo al papelero Antonio Threiner, natural de *Castilla*. Para agradecer al Papa, regulador entónces de todas las institucio-

nes sociales, las mercedes dispensadas á la Universidad de Tubinga, emprendió en 1482, acompañado de Vergenhans, Juan Reuchlin y otros, un viaje á Roma, donde recibió del Pontífice la rosa de oro. Desde aquel tiempo mantenia siempre relaciones íntimas con los sabios de Italia, y uno de éstos, Marsilio Ficino, le dedicó su obra referente al sol, porque, como decia en la dedicatoria, Eberhardo brillaba entre los príncipes de Alemania lo mismo que el sol entre los astros.

Voy á hablar de otra obra de Eberhardo, no ménos importante que la fundacion de la Universidad de Tubinga. Pensando siempre en el bien de sus súbditos, y despues de haber visto cuán fatal para su país habia sido la division de Wurtemberg en dos partes, que habia tenido lugar entre su padre y su tio Ulrico, hizo un tratado en Munsinga, en 14 de Diciembre de 1482, con su primo Eberhardo el Menor, estipulando para siempre la indivisibilidad del territorio. Juraron aquel tratado todos los señoríos de Wurtemberg, y el Emperador lo confirmó en 1484. No se limitó á eso el cuidado de Eberhardo por el bien de su país, pues sabiendo que su presuntivo sucesor Eberhardo el Menor era un hombre ligero y pródigo, estipuló en 1492, en el tratado de Eslinga, que si Eberhardo el Menor le sucediese, deberian participar del gobierno un lugarteniente y

doce consejeros. Limitando así el poder de su sucesor, *Eberhardo el de la Barba* se hizo el creador de la Constitucion de Wurtemberg.

Mereció no menores alabanzas por su actividad como legislador. Favoreció á los pobres en la órden municipal de Stuttgart y de Tubinga. Reformó los conventos de su país, y erigió en 1492, en Einsiedel, el de San Pedro, para que en él adorasen á Dios juntos sacerdotes, nobles y ciudadanos, como hermanos é hijos de un mismo Padre celestial.

Aunque era pacífico, *Eberhardo* estaba preparado á la guerra á cada hora, y cumplió con sus deberes, cual príncipe leal y valiente, en las guerras del imperio contra Borgoña.

Su espada era tan respetada como su consejo. Torneaba á veces ante el Emperador, y de buena gana tomaba parte en las fiestas de las ciudades libres, con las cuales sus antepasados estaban tantas veces enemistados. Así, siendo invitado á las fiestas de Carnaval en los últimos años de su vida, escribió al burgomaestre y concejo de Ulm: «Es propio de los organistas, cuando sus dedos están entullecidos hasta el punto de no poder tocar las teclas, acudir áun al órgano para levantar los fuelles. Así tambien nosotros, que no podemos danzar más, estamos áun dispuestos á contribuir á la fiesta. Por eso os mandamos esa carne salvajina, rogándoos

la comais en el Carnaval con bellas mujeres.»

La vida de Eberhardo era sencilla; bebia vino del país en copa de oro, que él propio habia mandado hacer. Economizando en su casa, daba á los pobres con liberalidad. ¿A quién, pues, causaria maravilla que sus súbditos todos le hayan adorado, y que el emperador Maximiliano le haya agraciado en 1491 con el Toison de Oro?

En 1495 asistieron los príncipes alemanes á la Dieta de Worms. Allí tenía lugar un banquete espléndido, celebrando todos las bellezas de sus respectivos países. Sólo el *Conde Eberhardo* callaba.— «Ha de hablar tambien el Conde de Wurtemberg», dijo el duque Alberto de Sajonia. *Eberhardo* contestó con estas modestas palabras: — «No ignoro que vuestros países sobresalen del mio en poder y riquezas. Pero yo estoy contento con el mio. Puedo vanagloriarme de que podria dormir tranquilo en el seno de cada uno de mis súbditos.» Entónces todos los príncipes confesaron que él tenía tesoros más preciosos que ellos. Y lo mismo que la poesía de Justino Kerner, el pueblo wurtembergués lo proclama áun hoy *el príncipe más rico*, porque fué rico de amor de sus súbditos. En breve adornará el jardin Real de la capital de Suabia un bellísimo grupo de mármol, debido á un estatuario de Stuttgart, Pablo Müller, representando á Eberhar-

do en el acto de descansar en el seno de uno de sus súbditos.

Sin que nuestro héroe hubiese aspirado á tal honor, el emperador Maximiliano le hizo *Duque* en Worms el 21 de Julio de 1495, con gran aplauso de todos. Pero no gozó largo tiempo de su nuevo título: murió sin dejar hijos, en el castillo de Tubinga, el 24 de Febrero de 1496.

Su piadosa muerte era digna de su vida. Un dia ántes de su fallecimiento dijo: «Dios, creador del cielo y de la tierra, dame á conocer si mi gobierno ha perjudicado á alguno. Si fuese así, mi herencia debe repararlo todo. Y si eso no lo satisface todavía, aquí tienes, bondadoso Creador, mi cuerpo, que te ofrezco y entrego. Castígalo en expiacion de mis pecados.»

El 9 de Marzo de 1496 la *Universidad de Tubinga* celebró las exequias de su fundador, y el profesor Conrado Summenhart le puso un monumento glorioso, encomiando su sabiduría, su religiosidad, su prudencia política y civil, su paciencia, su justicia, su valor, su obediencia, su alegría y la vivacidad de sus sentidos. El malogrado *Duque* era como el monarca de los astros, que en el mediodia derrama sus rayos más luminosos sobre la tierra.

Fué enterrado en Einsiedel, en la iglesia del convento de San Pedro; pero en 1537 el duque Ulrico

mandó llevar sus restos á Tubinga y colocarlos en el coro de la iglesia parroquial. Parecia que por muchos años llevaba consigo á la tumba la felicidad de su país. Felipe Melanchthon pronunció una oracion en su honor. Verdaderamente que *Eberhardo el de la Barba*, primer duque de Wurtemberg, pequeño de cuerpo, pero grande de corazon, padre de sus súbditos, protector de la Iglesia, conservador de la paz, espejo de toda virtud, adorno de Alemania, era digno de ostentar en su escudo la bandera del imperio germánico, y con sobrada razon tenía por lema la palabra *Attempto* (Yo me atrevo), y por emblema la palma, quien como él plantó el árbol sagrado de la ciencia en la hermosa *Tubinga*.

---

Al empezar este capítulo dije que sólo España faltaba en el cortejo de naciones que festejaban á la ciudad insigne por sus lauros académicos. Pero al concluirlo, tengo la satisfaccion de decir que un español amante de las fiestas del espíritu, el Director de *La Academia*, mi amigo D. Francisco M. Tubino, hizo presente la parte que tomaba en el regocijo de los cultivadores de la ciencia, consignando en su semanario, correspondiente al 23 de Octubre de 1877, un recuerdo á la insigne ciudad tudesca, en que «parece que áun alienta el alma del romanticismo.»

## XII.

### Los Ensinger, maestros de la catedral de Ulm (1).

De gótica catedral
Me place ver los pilares,
Con sus sepulcros y altares,
Desde el coro en un sitial.

Y en sus vidrios de colores,
Del coro sobre la cruz,
Mirar del dia la luz
Apagar sus resplandores.

*Luisa Durán de Leon.*

Quien, como yo, vistiendo luto por adorados padres, mora á la sombra del cipres, ese árbol severo que por alimento de su sávia tiene un rio de llanto; quien, como yo, no tiene más madre que la Iglesia, ¿á qué fiesta pudiera asistir sino á la cuyo héroe es un templo del Señor, un santuario de la verdad? Acabo de ver una sin par solemnidad, la gran fiesta popular y nacional del quingentésimo aniversario de la fundacion de una grandiosa catedral alemana, comparable á la de Colonia, á la de Strasburgo y á la de San Estéban de Viena, aquellos testigos sublimes de la abnegacion cristiana y de la arquitectura germánica. Héroe de una bellísima fiesta de paz y de fraternidad celebrada en una antigua y ve-

(1) Ya desde su fundacion, el templo de Ulm fué sólo una *iglesia parroquial*, no siendo la ciudad sede de obispo; pero usamos la palabra *catedral* á causa de su grandeza.

neranda ciudad cuyas vetustas casas cuentan aún historias de pasadas alegrías, en una ciudad de caballeros honrados, de mujeres amables y de vírgenes hermosas, en una ciudad de los recuerdos, en una poblacion amiga de los Hohenstaufen y que el emperador Maximiliano llamaba su hija más favorita despues de Augsburgo; en una poblacion que se vanagloría de haber tenido burgomaestres como Kraft y capitanes como Besserer y que durante largos siglos hasta el principio de la Edad Moderna, vivia su vida propia; en un pueblo, escuela de la pintura y de las artes, en que Bartolomé Zeitblom pintaba el peregrino rostro de Jesus; en que Juan Schmid ejecutaba prodigios de habilidad y de inspiracion en el clásico instrumento de las leyendas bíblicas, el arpa; en una ciudad cuyos artistas ennoblecieron la piedra, la madera y el metal; en un pueblo en que áun en nuestros dias el noble gremio de los tejedores rinde culto al canto y á la religion sublime de la poesía, y en que el beato fray Enrique Suso interrumpia sus místicas contemplaciones y sus severos castigos por las dulces canciones de su musa en aquellos breves saludos al Redentor y á la Vírgen, miéntras que la poblacion entera entonaba durante siglo y medio un himno grande á María Santísima, un himno visible en su catedral; héroe de una fiesta á que á los unos llevaba la fe religiosa, á

los otros el patriotismo ó el amor á las fiestas y al regocijo popular, fué el templo tan sencillo como majestuoso de *Ulm*, que en la madrugada del 30 de Junio de 1377 debió su orígen al vigor de ciudadanos arrogantes é independientes, que despues de haber combatido con felicidad contra el mismo emperador Cárlos IV, cuya esposa, hija del duque Bogislao de Pomerania, contemplando la bella ciudad inexpugnable por el valor de sus hijos, exclamó: «Buena jaula, malas aves», y que despues de haber vencido al hijo del Conde de Wurtemberg Eberhardo el Greiner en la famosa batalla de Reutlinga, se atrevieron con aquella osadía propia del cabildo sevillano á edificar todos, no sólo los ricos y privilegiados, sino tambien los pobres, no excediendo de 20.000 el número de los habitantes, una catedral áun más ancha que la de Colonia y cuya torre debiera ser como una caja de la de Strasburgo, un templo que habia de ser como el de Salomon, segun lo pinta la leyenda, una imágen del mundo, representando la tierra cual morada de Dios en medio de los hombres, cimbreándose sobre ella el cielo y pareciéndose las columnas á palmeras cuyas ramas tienden hácia el cielo tocándolo, miéntras por doquier se ven imágenes simbólicas, vides y rosas, el leon y el cordero, la paloma y el pelícano, y miéntras las luces brillan cual estrellas, y la

Historia Sagrada, esa historia eterna de la humanidad, habla á los hombres desde las paredes y los altares.

La fiesta más animada la presenciaba un sarcófago gigante de piedra, pues así llamaron el edificio-rey de *Ulm*, la catedral que en su coro y su nave, llenos de tumbas y de capillas mortuorias donde silenciosas reposan las generaciones, ostenta una fisonomía severa, demostrando que orgullo y poder polvo se tornan y escoria, miéntras su elevada torre despliega la vida más floreciente. La catedral de *Ulm*, que como una epopeya popular es obra de muchos siglos, vió así la ventura como la humillacion de los alemanes, estremeciéndose cuando se hundió el imperio germano: entónces de sus ruinas brotaba la ginesta, y su belleza la consumian las hierbas agrestes y la podredumbre. Pero llegó la aurora de un tiempo nuevo que hizo crecer la fuerza y la virtud cívica de los padres en el espíritu de los hijos, y así como el pueblo aleman se levantaba, renació tambien el templo de aquella ciudad, que la crónica de Suabia, por Martin Crusio, llama «*Ulma*, *decus Sueviæ*», y de que dijo un proverbio de la Edad Media: «Dominan al mundo la fuerza de Venecia, el esplendor de Augsburgo, la artillería de Strasburgo, la sal de Nuremberg y el *dinero de Ulm*.»

Ésta, que en 1802 dejaba de ser una ciudad libre del imperio aleman, perteneciendo primero á la Baviera y despues á la corona de Wurtemberg en que hoy brilla cual fortaleza del imperio, encuéntrase en la embocadura del Iller y del Blau en el Danubio, es decir, en el corazon de la hermosa Suabia, distando igualmente del Lech y del Neckar como del lago de Constanza y de la Franconia. Memorable para *Ulm* fué el alba del 30 de Junio de 1377, en que, segun dice con su elocuencia descriptiva un hijo de Zurich, fray Félix Fabri, residente en el convento de los predicadores de *Ulm*, que escribió una historia de esta ciudad á fines del siglo XV, la poblacion toda se reunia ante la ancha fosa que habia de recibir la piedra fundamental pendiente de una poderosa tenaza. Descolgaron la piedra Juan Ehinger, llamado Habvast, Conrado Besserer y otros patricios, moviendo los unos una rueda de que pendia la piedra en una cuerda, al paso que los otros dirigian con la mano la cuerda ó la piedra. Los que estaban abajo recibieron ésta y la pusieron en una capa de mortero, sobre la cual el burgomaestre Luis Kraft colocó 100 florines de oro, é imitando aquel ejemplo, los otros hicieron la ofrenda colocando oro, plata y joyas, miéntras el clero y el pueblo cantaban y tañian instrumentos. Asistieron al espectáculo, segun añaden las cróni-

cas, filas largas de niños y niñas vestidos de blanco, llevando éstas ramas verdes y aquéllos cirios. Pero no es más que un mito etimológico, lo que el señor Fabri, que en su historia tenía por amiga la fantasía, dice de que la fábrica de Ulm se fundó sobre el emparrillado de troncos de olmo (1).

Un documento más auténtico relativo á la catedral encuéntrase en lo interior de ésta, á saber: un relieve representando á la Vírgen en el acto de recibir el modelo de la iglesia que le ofrece un hombre, á quien las armas de su escudo señalan cual Luis Kraft, que, segun dice la inscripcion, colocó la primera piedra. Á espaldas de éste, que se presenta postrado de hinojos, está de pié otra figura descalza, y descubierta la cabeza. Existe todavía otro monumento referente á la catedral en el lado occidental de un pilar medio cerca de la pila bautismal. Consiste aquel monumento de dos campos, representando el de arriba al Crucificado rodeado de María Santísima, de San Juan y de algunos ángeles, y el de abajo á Luis Kraft y su bellísima mujer, de la estirpe de los Ehinger: ambos están colocando el modelo de las tres torres de la catedral sobre los hombros del arquitecto que la ideó.

---

(1) Olmo se llama en aleman *Ulm*, recordando así la ciudad que tiene el mismo nombre.

Y ¿quién es éste? En una cuenta del año de 1387, relativa á la catedral, que dieron á conocer los Sres. Grüneisen y Mauch, figuran dos maestros Enrique, que se creyeron, pero sin que exista motivo alguno para eso, haber pertenecido á la familia de los *Ensinger*. Á estos dos Enrique se debe probablemente la planta del coro y éste mismo. En 1392, el burgomaestre y el Consejo de la ciudad de Ulm hicieron contrato con el maestro *Ulrico de Ensingen* (llamado así, segun presume el Sr. Federico Pressel en su interesante opúsculo *Ulm y su catedral*, *en recuerdo del* 30 *de Junio de* 1377, por haber sido natural del pueblo de Ensingen, cerca de Ulm). Éste se encargó de dirigir la fábrica durante cinco años, y parece haberla dirigido tambien desde Strasburgo, adonde llegó en 1399, y donde construyó la torre septentrional de la catedral desde la plataforma hasta el remate de la gran ventana. Ulrico murió el 10 de Febrero de 1419, como maestro de la catedral de Strasburgo. Á ella la legó sus armas y su vestido. Y quizá á él, que dirigió tambien la fábrica de la iglesia de Nuestra Señora de Esslinga, se debe la planta fundamental de la catedral de Ulm. Siendo así, *Ulrico de Ensingen* mereceria un puesto distinguido en la *Walhalla* de nuestras glorias patrias.

Las tinieblas cubririan enteramente el largo pe-

ríodo de veinte años en la historia de la construccion de la catedral, si no apareciese en él un punto luminoso, la bellísima capilla de la noble estirpe de los Besserer, que con su Enrique y su Conrado, con su Bernardo y su Jorge, adornaba las épocas más memorables de Ulm, con los dos primeros la en que se puso la primera piedra de la catedral, con los dos últimos la época de la Reforma. Dice una inscripcion que Enrique, el fundador de aquella capilla, falleció en 1414. Desde 1417 aparece cual maestro de la fábrica de Ulm el maestro *Hans*, á quien un documento del que fué convento de los dominicos de Basilea llama maestro *Hans Kun.*

Éste, segun toda probabilidad, como ha demostrado el Sr. Federico Pressel, fué yerno de Ulrico de Ensingen, y parece haber tenido por compañera en la fábrica á su misma mujer, que figura en las cuentas del año de 1417 en la lista de los oficiales, y que, como todos los descendientes de Ulrico de Ensingen, se llamaba «Kirchenmeisterin» (maestra de la fábrica), pues el oficio del padre pasaba á los hijos como nombre gentilicio. Durante un siglo entero la direccion de la fábrica de *Ulm* perteneció á una sola familia, la de los *Ensinger*, pasando del padre al yerno y á los hijos y nietos. *Hans Kun* habrá probablemente tomado parte tambien en la portada principal, ese ornamento subli-

me del templo que en los pilares medios ostenta la figura de San Antonio, que, recordando las palabras del Señor, «si quieres ser perfecto, cede lo que tienes y dalo á los pobres», salió desnudo al desierto; la figura de San Juan Bautista, que dijo: «Quien tenga dos vestidos, dé uno á quien no tenga ninguno»; la de San Martin de Tours, que partió su capa con el pordiosero; la de la Vírgen, que lleva en sus brazos á El que bendecia á los pobres. Así el pórtico de la iglesia de Ulm es un pórtico de los miserables, lo mismo que los pórticos de otros templos ostentan la historia del pobre Lázaro, porque en los pórticos de las iglesias se encuentran los que piden limosnas. En el tímpano de la portada principal de la iglesia que nos ocupa, vense esculturas representando la perdicion de los ángeles malos y la creacion, y entre aquellas figuras mencionaré la del Creador, que al animar el agua lleva el globo de manera que no ve la sierpe que sale del agua para hacer de la tierra un teatro de pecado y miseria.

Á *Hans Kun* le siguió su hijo Gaspar *Kun*, que en un documento del año 1446 se despidió como maestro de la fábrica. Él se eternizó en 1444 en la construccion de la capilla de la sábia y rica estirpe de los Neithart, que se encuentra al pié de la torre lateral septentrional, debiendo su fundacion al ple-

bano doctor Enrique Neithart. Aquella esclarecida estirpe se extinguió en Ulm, pero los ilustres condes Neithart de Gneisenau tienen aún las mismas armas.

Sucesor de *Hans Kun* fué *Mateo Ensinger*, el hijo de Ulrico de Ensingen. Mateo habia fijado su residencia en Berna, donde fué maestro de la catedral, dirigiendo al mismo tiempo, así como su padre, la fábrica de Esslinga. Llegó á Ulm en 1446 y fué en 1451 maestro de las obras de la catedral. El número de sus oficiales elevóse á 34. Él edificó la torre occidental hasta la altura de la nave y habrá concluido tambien la bóveda del coro. Segun dice una piedra que se encuentra hoy en la pared junto al ingreso de la capilla de Neithart, murió en 1463. Á él le sucedió su hijo *Mauricio*, que tiene el mérito de haber puesto á cubierto en 1471 la nave que forma el cuerpo de la iglesia, pero si la altura de la nave média parece excesiva á pesar de su anchura, tiene la culpa *Mauricio*. Miéntras él vivia disminuia el ardor de continuar la fábrica, y aquel tiempo se complacia en burlarse de los monjes representando en la misma catedral á un monje en la boca del infierno. Pero miéntras vivia *Mauricio Ensinger* nacieron tambien dos obras riquísimas, el tabernáculo, adornado con figuras simbólicas, obra gloriosa del *maestro de Weingarten*, clásico monu-

mento del delicado arte gótico, que parece piedra fundida, y la sillería del coro, corona de todas las sillerías alemanas y debida á *Jorge Sürlin, el mayor*. Éste dió principio á su obra en 1469 y la terminó en 1474. Su creacion nos cautiva con el encanto de un mundo fantástico lleno de vida y de ingenio, de dignidad y de grandeza, de gracia y de hermosura. En la basa de la obra y en las rosetas de las espaldas vense figuras grotescas como tipos de la humanidad abandonada por Dios, porque ella le abandonaba á él. Por encima de la basa se encuentran del lado septentrional los bustos de los sabios paganos; el primero de éstos es un hombre coronado con el laurel, representando á Virgilio, que segun la idea de la Edad Media, era predecesor de Jesus, por haber anunciado en su égloga cuarta una era nueva que habia de inaugurarse por una vírgen y un Hijo de Dios; siguen Plinio Segundo, el amigo de Trajano; el maestro de la elocuencia en la córte de Domiciano, Quintiliano; el filósofo Séneca; el astrónomo y geógrafo en tiempo de Adriano, Ptolomeo; el dramático Terencio; Ciceron y Pitágoras. Del lado meridional vense las mujeres sábias, las síbilas. Los bustos de los nichos de la parte inversa representan el Testamento Antiguo; los del lado septentrional en gran parte los profetas, y los del lado meridional las mujeres pia-

dosas Sara, Rebeca, Rahel, Susana, Débora, Noemi, suegra de Ruth; Hana, madre de Samuel; Betsabé, madre de Salomon; Isabel, madre de San Juan Bautista; la princesa egipcia que salvó á Moisés; la Reina de Saba; Abigail, mujer de Nabal y despues de David; Ruth; Jael, que mató al enemigo de Israel; Sara, mujer de Tobías; Mirjam, hermana de Moises; Lea, mujer de Jacob, y la profetisa Hulda, que vivia en los tiempos del rey Josías. Los bustos de los tímpanos representan el Testamento Nuevo y la Iglesia, ostentando los del lado septentrional los santos, y los del meridional quince mujeres santas y dos santos. Sürlin se habia propuesto representar en su sillería á Cristo, como cumplimiento de los presagios de la Edad pagana y de las profecías del Testamento Antiguo; por eso presentaba abajo los paganos que buscaban á Dios, por encima de éstos los profetas y despues los santos, y el remate deberia ser sin duda alguna Jesus y María Santísima. Pero lo más perfecto que nos ofrece el maestro no son las figuras de arriba, los santos, sino los sabios paganos. Así en la obra de Sürlin, que recuerda el realismo de la escuela de los Eyck, el atrio, como dice bien Mr. Pressel, es más hermoso que el mismo santuario.

Volvamos á los arquitectos de la catedral. El su-

cesor de *Mauricio Ensinger* fué *Mateo Boeblinger*, cantero de Esslinga, que edificó la torre hasta el principio del octógono, es decir, llevó á cabo la primera parte de la gran trilogia arquitectónica. ¡Cuán imponente es la torre, esa filigrana de piedra! Es ya un gigante, aunque ahora tiene de alto sólo 85 metros, miéntras, segun la planta de Boeblinger, deberia tener 151, sobresaliendo hasta á las torres de la catedral de Colonia, que tendrán 148. La torre actual de la iglesia de Ulm es un cuadrado de tres cuerpos, que, segun la planta de Boeblinger, habia de terminar en un esbelto octógono, y debia tener por coronacion la figura colosal de la Vírgen. Esta torre sublime representa las formas brillantes y animadas del estilo gótico en el último período de su desarrollo, y su rica decoracion es una continuacion ingeniosa y libre del sistema empleado por Erwin en la fachada de la catedral de Strasburgo. La torre desde la cual la mirada se extiende sobre la ancha llanura de la Suabia alta hasta los Alpes, la vió ya en su estado actual en 1492 un emperador aleman, Maximiliano, el atrevido cazador de gamuzas, que, segun dice la tradicion, en la mayor altura de la torre se sostenia sobre un talon en la misma orilla de una cornisa, y alargando el otro pié sobre el precipicio, daba la vuelta sobre el talon en que apo-

yaba todo su cuerpo. Dice tambien la tradicion que Mateo Boeblinger se vió precisado á huir de Ulm en 1492, porque un domingo, durante el Oficio Divino, dos piedras cayeron de repente de la bóveda, y más tarde, añadió el cuento, que el Ayuntamiento de Ulm desterró al maestro para siempre. Pero guárdase aún en la sacristía de la catedral una planta de la torre que se debe al mismo Mateo Boeblinger, y que tiene por fecha el año de 1494. Por cierto que la autoridad del arquitecto no perdió nada por la calamidad sucedida en Ulm, pues el vecindario de Esslinga le encargó de la fábrica de su iglesia, que terminó, y donde fué enterrado en 1505.

En 1480 el coro de la catedral de Ulm fué adornado con dos vidrios pintados que figuran entre los más bellos que se hicieron en la Edad Media, debiéndose á Juan Wild, cuya imágen se ve en la pintura de uno de los vidrios que representa el árbol de costados de Jesus. En nuestros dias algunas familias nobles de Ulm encargaron al Real Establecimiento de Pintura vítrea de Munich hacer vidrios pintados tambien para el cuerpo de la iglesia, y cuando éstos ocupen su puesto no tendrémos que admirar en la catedral sólo lo atrevido de la construccion, propio del estilo gótico, sino tambien su complemento, el encanto del color. Hoy el templo de Ulm es claro como el dia, y no hay en él lo místi-

co de la oscuridad que se encuentra en otras catedrales.

Temiendo que se hundiese la torre de Mateo Boeblinger, los ulmenses llamaron en 1494 á Burkardo Engelberger, natural de Hornberg (Wurtemberg), el arquitecto de las iglesias de San Ulrico y de Santa Afra, en Augsburgo. Éste dividia las naves laterales en dos cuerpos, construyendo un gracioso pórtico que habia de sostener las naves. Murió en 1512, en Augsburgo, de donde dirigia probablemente aquellos trabajos, y fué enterrado en la iglesia de San Ulrico.

Con Bernardo Winkler de Rosenheim, que fué nombrado maestro de la fábrica en 1518, concluyó la lista de los antiguos arquitectos; despues llegó la Reforma, en cuya atmósfera la fantasía cristiana perdió su aliento, se derribaron los altares y las estátuas, y las magníficas ventanas se hicieron pedazos, y lo que habia respetado aún el año de 1531 lo destruyó el de 1817 en honor de la fiesta de la Reforma: embadurnaron los antiguos lienzos, porque decian que éstos alimentaban la supersticion, y la catedral colosal que la pequeña Ulm se habia atrevido á edificar, la catedral que tiene 5.100 metros cuadrados, de modo que en ella caben 28.795 personas, miéntras la de Colonia tiene 6.200 metros cuadrados; la de Strasburgo, 4.100; la de San

Estéban de Viena, 3.200; la de Friburgo, 2.960; la de Ratisbona, 2.400; la catedral á que contribuyeron, así los florines de oro del rico como el dinero de cobre del pobre, la que edificó la piedad, y á que hasta el pecado habia de dar su óbolo, pues contribuyeron á la obra los tributos impuestos á las casas públicas, estaba soñando durante tres siglos como la encantada *Dornröschen* del cuento aleman, hasta que el entusiasmo que en 1824 encendia en los ánimos alemanes la catedral de Colonia, despertó tambien en Ulm el afan de llevar á cabo su grandioso templo, ese recuerdo vivo de las creaciones de sus artistas finados. Contrajeron los mayores méritos por haber hecho propaganda en favor de la catedral el profesor Hassler y la Junta Arqueológica de Ulm y de Suabia alta, y bajo los auspicios del entónces príncipe de la corona y ahora rey Cárlos de Wurtemberg, fundóse en 1844, en Ulm, la nueva casa de canteros, de que salieron las obras relativas á la fábrica. El arquitecto Thrän, que logró que se fundase una lotería semejante á la de la catedral de Colonia, empezó la restauracion del templo, y á él se deben tambien aquellos poderosos y atrevidos veinte estribos de la nave central. Le siguió su compañero Seebold, y despues de muerto éste, el arquitecto Scheu, que áun continúa dirigiendo la fábrica. Ya se eleva hasta

una altura bastante grande una de las dos torres laterales del coro, la del Sur, á que se daba principio en 1875, é indudablemente las fiestas del 29 y 30 de Junio y del 1.° de Julio de 1877, contribuirán á que se lleve á cabo la catedral tal como la idearon los Ensinger y Boeblinger. Para nuestro siglo, que llamarémos el de los mil millones, es poca cosa lo que costaria la edificacion de lo que falta aún á la torre principal. «Dadme sólo un millon de marcos (1), y la torre estará terminada dentro de diez años», dijo el actual maestro de la fábrica.

La catedral de *Ulm* guarda algunas perlas de la Escuela de Pintura de la misma ciudad, unas tablas que se encuentran en la sacristía, teniendo, como si dijéramos, por marca de fábrica la de *Bartolomé Zeitblom*, el pintor más encantador de Ulm, que tenía el alma más pura. El nombre de *Zeitblom* significa flor del tiempo, y flor inmarcesible es la gloria del egregio pintor que en el precioso altar que adorna la iglesia sobre el Heerberg, cerca de Gaildorf, se representaba á sí mismo en forma de flor en medio de una enramada. Ademas se precia la catedral de Ulm de poseer la Cena, por *Martin Schaffner*, que recuerda la de Leonardo de Vinci, y el precioso altar mayor del mismo Martin, que ostenta las más gra-

(1) Un marco equivale á 5 rs.

ciosas escenas de familia; en el ala derecha vése á Zebedeo y á su mujer María Salomé y á sus dos hijos, Jacobo el mayor y San Juan Evangelista. Éste, sostenido por su madre, coge una pera que le ofrece su padre, y que tanto codicia tambien su hermano Jacobo el mayor, que deja de la mano la tabla de la escuela, conteniendo las palabras Adan, Abel, Abraham, que ya habia empezado á deletrear. El ala izquierda contiene otra escena de género, representando la familia de Alfeo: Júdas Tadeo va corriendo en un caballito de palo, Josefo Justo deja volar en un hilo á un pájaro; Simon Cananita tiende su silabario hácia su padre con gesto significativo, como si quisiera declinar aún la obligacion de ocuparse de los principios de la sabiduría, y Jacobo el menor yace en el seno de su madre; en fin, es una encantadora escena de familia de Suabia, que demuestra que el pintor de Ulm, que se habia apropiado tambien el estilo italiano, no habia dejado de ser aleman.

Hasta el humor propio de Suabia se refleja en aquella catedral: los hijos de Ulm poseen el dón de hacer de sí propios el objeto de su ironía. Testimonio de eso es el famoso *gorrion de Ulm.* Dice la tradicion que los ulmenses trataron de conducir una larga costanera de traves por la estrecha puerta de la ciudad, cuando vieron de repente á un gor-

rion llevando felizmente á su nido una paja, cogiéndola por la extremidad. Así el pájaro se hizo el maestro de los mismos hombres. Otra poblacion hubiera renegado de aquel gorrion cual malicia, cual vil calumnia, cual menosprecio de la sabiduría patria, pero Ulm lo labró en piedra y lo puso como emblema de la ciudad en el techo de la catedral, en la percha del pararayos que se encuentra detras de la torre principal.

Pertenece la catedral de Ulm á la confesion evangélica; ¿pero qué importa eso al arte divino? y los extraordinarios festejos con que se celebró el quingentésimo aniversario de la fundacion de la catedral los vieron con la misma satisfaccion los católicos que los protestantes. Al ver tantos y tantos romeros que el 30 de Junio de 1877 entraron y salieron en la poblacion de *Ulm*, parecia que asistia uno con la mente fija en la Edad Media á aquellas inmensas peregrinaciones que tuvieron lugar en la ciudad de los peregrinos, *Santiago de Compostela*, la Jerusalen de Occidente, el pueblo histórico por excelencia, que reune en sí los hechos pasados y la situacion presente de Galicia, la ciudad cuya grandeza pasada y cuya religiosidad atraia por millares los devotos, hasta el punto de hacer necesario se desinfectase la catedral por medio del *botafumeiro*, y ésta estaba constantemente abierta duran-

te los meses de Julio y Agosto para satisfacer la piedad de los fieles.

Ya es hora de describir las fiestas de *Ulm* de Junio y Julio de 1877, que dejarán gratísimos recuerdos en cuantos las presenciaron, y que indudablemente no desmerecian del inolvidable 30 de Junio de 1377, en que en cada rostro de los hijos de Ulm brillaba no sé qué contento, no sé qué aureola altiva, producida por el esplendor de una resolucion atrevida, ó por la satisfaccion de ver cumplida una obra grandísima. En el quingentésimo aniversario de la fundacion del templo se respiraba el mismo espíritu que, sin vacilar un solo momento, puso la primera piedra á la mole gigante, midiendo ya, lleno de ánimo y de esperanza, su altura futura.

En la tarde del 29 de Junio dióse principio á las fiestas en el vastísimo recinto de la catedral, en cuya torre, una de las mejores construcciones de su clase en Alemania, ondeaban las nobles banderas de Ulm, de Wurtemberg y de Baviera y la bandera altiva del nuevo imperio aleman. La aglomeracion de gentes de todas clases, edades y fortunas, fué inmensa: era la concurrencia tanta, que no bastaban á contenerla las grandiosas naves, que parecian áun más imponentes en el esplendor peregrino de centenares de luces. La gran catedral la llenaban los sonidos que salieron de los labios de doscientos can-

tantes sentados en una tribuna, erigida en la parte extrema del coro. ¡Qué melodías tan sublimes! Cantaron en presencia de la reina Olga de Wurtemberg y de una muchedumbre de más de diez mil personas aquella epopeya musical tan profunda y vigorosa que se llama el *Mesías*, de Haendel; entonaron aquella aleluya conmovedora, que parece hecha expresamente para los espacios gigantes de la catedral de Ulm.

En el alba del 30 de Junio, el cielo más azulado saludó á la ciudad festiva, que parecia bella como la felicidad, alegre como una sonrisa, poética como un suspiro, y á las seis de la mañana el templo inauguró su glorioso aniversario con un canto llano que resonaba desde la torre, y con el tañido de la campana llamada *Schwörglocke*, en que campea la inscripcion: « Yo, la campana, no anuncio jamas cosas vanas, sino la guerra ó una fiesta, un incendio ó un enterramiento. » Y pronto ante mis asombrados ojos renació la antigua Ulm en toda su juventud y frescura primitiva. ¡Qué maravilla! A cada paso tropezaba con un senador de la Edad Media, cuyo manto de seda negra ó de terciopelo encarnado brillaba gracioso con el sol. En coche pasaban ante mí mujeres patricias, á cuyas gracias naturales prestaba gran atractivo el nuevo y vistoso traje con que aparecian engalanadas. Seguia, acompañado de

monjes, un abad, vistiendo un traje de gala, y de vez en cuando se veia en la calle un hermoso caballero montado en brioso caballo, ondeando al viento una muy bizarra pluma y cubriendo su pecho una coraza. Y aquel caballero, que llama tanto la atencion por su figura y su gala, ¿no es el mismo Cárlos V, que ha llegado para celebrar Dieta en Ulm, su ciudad predilecta? Hubiera creido que todo aquello era realidad, y que el siglo XIX no era sino un sueño quien no hubiese visto la bandera del nuevo imperio germano, que ondeaba en todas las alturas, y á quien los quevedos de un transeunte lansquenete no hubiesen dicho que aquellas figuras de la Edad Media eran sólo un juego alegre, hecho para embellecer áun más una fiesta hermosa, pues los ulmenses querian ver desfilando ante sus ojos su propio esplendor pasado; y ¿qué hubiera podido ser más apto para eso que un cortejo histórico representando escenas de la vida de Ulm, cuadros de los siglos XIV, XVI y XVIII? Los que como personajes del tiempo antiguo habian de participar del cortejo, apareciendo de repente en medio de los huéspedes, unian de un modo peregrino lo pasado á lo presente.

Pero ántes de que saliese el cortejo, la catedral fué otra vez el teatro de una escena graciosa y conmovedora: todo un mundo de niños, cuyo número

se elevaba á cuatro mil, llenaron el templo, y todos estiraban el cuello para ver al Rey y á la Reina, que por las filas de aquellos niños se dirigieron hácia el coro. Entónces el órgano hizo entender su voz poderosa, y de los labios de los niños salió el canto: *¡Alaba al Señor, oh alma mia!*

Entre tanto, las figuras que ya en el alba habia visto yo en las calles, se reunieron para formar el cortejo histórico, y los Reyes se dirigieron, con su lucido acompañamiento, á la tribuna, adornada con la verdura de los abetos y erigida cerca del pozo del mercado. En frente á aquella tribuna presencié yo el espectáculo más peregrino y más armónico: tres siglos pasaron ante mi vista en la representacion de sus personajes históricos y de sus familias, pero no cual mascarada, sino que en aquel cortejo, formado por más de nuevecientos hijos de Ulm, todo fué genuino, las armas, el brocado de oro, las perlas, y hasta el armiño: las armas las facilitó Munich; la seda la dió Lyon. Cada individuo habia recibido un traje á su medida, armonizado con su gusto y su fisonomía, y era como si los vestidos, tan verdaderos é históricos, hubiesen dado á todos no sé qué rasgo ideal.

Al frente estaba el mariscal del cortejo, acompañado de cuatro hombres á caballo. El siglo XIV lo inauguraba un tropel de clarineros, ostentando

un birrete alto y una túnica rojo-oscura; sobre el pecho tenian un escudo con las armas de Ulm, y en el clarin una bandera con los colores de la ciudad, negro y blanco. Seguia, en altivo caballo negro, un heraldo y sus compañeros de honor, y ofrecia un cuadro brillante de la guerra el capitan de la ciudad, teniendo en la mano la bandera de seda de Ulm, en que se encuentra el águila negra del Imperio. Bruñida la coraza, los guantes y el casco de hierro, el jaez de terciopelo encarnado, el negro corcel piafando impaciente del freno. Detras del capitan se vieron á los soldados, llevando los unos daga y ballesta, los otros hacha ó lanza. Despues de haber admirado el esplendor de las armas, los ojos se deleitaron con un risueño cuadro de paz: en un carro, tirado de cuatro caballos, se veia una piedra en medio de chapiteles y fustes; aquella piedra representaba la primera que se puso en la catedral de Ulm. El arquitecto tenía en la mano la planta; le rodeaban el cantero y un grupo de oficiales de fábrica; otros, en número de veinticinco, iban á pié. A la piedra la seguian los clérigos, estando al frente el abad de Reichenau; la mitra, de brocado de oro forrado de raso rojo y guarnecida de piedras sobre la cabeza; la cruz, pendiente de larga cadena de oro, sobre el pecho, y en la mano el báculo pastoral. «¿Quién es esa figura tan imponente?» pre-

gunté yo como ofuscado por la majestad de su aparicion. Y me contestaron: « Ese, que representa al abad, no se ha sentado jamas á los santos banquetes del Cordero sin mancha; es un judío, y aquellos veinte capuchinos que le siguen son miembros de la Sociedad de oficiales católicos.» ¿No merece las mayores alabanzas aquella prueba de tolerancia que da esa poblacion protestante, en que los contrastes confesionales desaparecen cuando se trata de fines verdaderamente artísticos y de la gloria de la patria? No podrian verse figuras más características y verdaderas por su apostura, sus gestos y sus fisonomías, que estos capuchinos, que hicieron exclamar á un aldeanillo bávaro en el dialecto de su país: «¡Jez, thoan de Kopuzina á no mit!» (¡Ahora participan hasta los capuchinos!) Entre tanto llegó el grupo principal del siglo XIV, imponente por su hermosura y magnificencia. Le capitaneaban el burgomaestre y el Consejo; venian á pié, vistiendo el primero un abrigo azul oscuro de terciopelo, ribeteado de ancho pellejo cebellino; una casaca verde-oscura; zapatos de figura de pico, y ostentando una imitacion de la cadena histórica que llevaba el burgomaestre Besserer, y que está aún en poder de la familia de éste. Detras de los senadores, que vistieron sobreropas sin mangas, se veian, á caballo, cuatro parejas de patricios y patricias de Ulm.

Los caballeros llevaban, con infinita dignidad y gracia, su manto forrado de seda y cerrado en el hombro derecho con tres pedrerías, dejando libres los brazos; su sombrero, llamado de Huberto, que se parece á un pan de azúcar; la toquilla con plumas, graciosamente ladeada, y la espada. Las mujeres por su parte no se quedaban atras en gracia; todas estaban encantadoras, y todas llamaban la atencion del Rey, á quien saludaban como la representacion viva de la patria. Isabel de Hall llevaba una toca de Borgoña, adornada de pedrerías y de perlas, y una airosa saya de terciopelo oscuro, miéntras María Besserer, que tenía los ojos claros y azules como el hermoso cielo, vestia una saya de terciopelo rojo, un jubon ribeteado de armiño y un manto de brocado de oro, forrado de raso rojo, que desmayaba sobre el caballo. Seguia otro grupo de caballeros precediendo al carro principal, que representaba la ciudad de Ulm. Ésta, tomando la figura de la hija del burgomaestre actual Mr. de Heim, estaba sobre un trono, bajo un baldaquin de brocado de oro, llevando una corona mural, y en la mano una espada; traia un vestido de damasco y un manto de brocado de oro, forrado de raso rojo. A sus plantas estaban sentados dos garridos pajecitos, y la rodeaban de cada lado seis damas con los escudos de las gentes más nobles de Ulm. ¡Qué figuras tan lindas!

¡Qué trajes tan ricos y vistosos! ¡Qué verdad tan sorprendente! Y si preguntais cómo se llaman aquellas mujeres tan hermosas y encantadoras por lo lujoso de su atavío, escucharéis nombres ilustres, que hace ya mil años van de boca en boca. Así en el carro que representa á Ulm, y en que se halla la hija del burgomaestre actual, como en el carruaje de 1377, se encontraba quizá la hija del burgomaestre Luis Kraft, mirais á la señorita de Besserer, descendiente de aquella familia ilustre de burgomaestres y de capitanes. Despues de todo el esplendor de terciopelo y brocado que ostentaban los trajes de las patricias, los ojos descansaron con satisfaccion en los vestidos de lana de las ciudadanas. Y entre lo más interesante del cortejo figuraban los gremios, precedidos todos de su estandarte. Habia en ellos la mayor animacion y variedad, llevando los maestros su vestido de gala, y los oficiales y aprendices su ropa de trabajo, los instrumentos de su oficio y sus labores. Todos los trajes eran característicos, y se alcanzaba tambien cierta unidad en los grupos, porque en los trajes de cada gremio existia un color predominante.

Entramos de repente en el siglo XVI: los trajes son áun más magníficos si cabe que los del precedente, pero aquéllos hicieron una impresion más noble y clásica, por ser más sencillos. Presentóse

primero el mariscal de cortejo, acompañado de cuatro alabarderos. El siglo XVI lo inauguraba una capilla de músicos á caballo y un heraldo. Cuatro grupos formaron aquel siglo, representando el primero el tiempo de la Reforma. Éste empezaba con la parte militar; vióse á Jorge de Frondsberg, el famoso capitan de las ciudades de Suabia, con sus *lansquenetes*. Estos llevaban hinchadas calzas atacadas, birretes anchos, alabardas largas y espadas breves. Y en el yelmo del capitan flotaban dos plumas colosales, que desmayaban hasta la silla. A la gente de armas la seguian los reformadores de Ulm, Conrado Sam y Martin Frecht, ostentando vestidos talares. En su compañía se encontraba tambien el astrónomo Keplero, el médico Teofrasto Paracelso, el botánico de Ulm Sr. Roth, el matemático de Esslinga, Matías Stifel; el primer boticario de Ulm y de Wurtemberg, Felipe Kettner, y una turba de estudiantes. Despues aparecian caballeros magníficos: el burgomaestre, Bernardo de Besserer, representado por un heredero de su nombre; el emperador Cárlos V, segun lo pintó Ticiano; el caballero Ulrico de Hutten; el duque Cristóbal de Wurtemberg, que dejó los rastros más benéficos de su existencia, dando motivo á que se levantára á él un sólido trono en el corazon de sus leales y agradecidos súbditos. Los trajes suntuosos de vivos y variados

colores de aquellos caballeros contrastaban con el modesto color negro de la piedad y la sabiduría. A los señores les seguian los siervos, contrastando su grosero realismo con la pompa de aquéllos. Hé aquí las figuras de la famosa *guerra de los aldeanos*, fisonomías sospechosas de mal agüero, pero produciendo todas el mayor efecto pictórico. Llevaban sombreros, en parte rotos, en parte adornados de plumas de aves de rapiña. De la correa del sable pendian robadas aves caseras y toda suerte de vituallas, hasta el lechoncillo. Precedian á aquel tropel los porta-estandartes de las confederaciones de aldeanos, llamadas *Bundschuh* y *Pobre Conrado*. La bandera del *Bundschuh* ostentaba el emblema de los aldeanos, una abarca, y la del *Pobre Conrado* un Crucifijo, ante el cual se arrodilla un miserable aldeano. Despues se veia al caballero Goetz de Berlichingen ostentando su armadura y acompañado de un palafrenero. Le seguian los capitanes de los aldeanos, Jorge Metzler, Wendel Hipler, Jäcklein Rohrbach y aldeanos armados. De repente preséntase á nuestros ojos el noble conde Luis de Helfenstein, prisionero de los aldeanos con sus dos niños, miéntras en un miserable carro se ve á la Condesa, con sus dos hijas, sentada en un haz de paja. En la extremidad del carro están, poniéndose en cuclillas, dos zagalas ostentando alhajas

robadas, y en las faldriqueras de cuero, cuchillos. Concluyendo aquel terrible cuadro histórico una mujer, llamada *Schwarze Hofmännin*, que unia una hermosura peregrina á una expresion demoniaca, y tres verdugos, vistiendo trajes rojos como la sangre y conduciendo en el cordel fieras bestias. Despues de aquel temporal horrible brillaba el sol más alegre: Lichtenstein, esa novela popular de Suabia y abundante de figuras simpáticas, tomaba vida ante nuestros ojos, apareciendo, segun los pintaba el inimitable Hauff en su libro inmortal, el duque Ulrico de Wurtemberg, en cuya existencia se enlazaron el dolor y la alegría, la desventura y el bienestar; el buen senador Diterico de Krafft, el hombre á la par más animoso y más elegante de Suabia; la hermosa Berta de Besserer; el honrado Jorge de Sturmfeder y su novia la bellísima María de Lichtenstein; la fiel Bárbara, con su discreta madre y su padre, tan astuto como fiel. No faltan el caballero Maximiliano Stumpf de Schweinsberg, y el padre severo de María de Lichtenstein, el duque Enrique. ¿Quién es aquella hermosa amazona que da forma y color á la figura de Berta de Besserer? Es una Besserer tambien, una linda hija de Ulm, y tiene ese no sé qué aristocrático que se nota en los que pertenecen á familias distinguidas. A ese grupo le seguia á pié una turba de patricios y ciudadanos

de ambos sexos, acompañada de un tropel de Meistersinger y de arlequines. Aquéllos, cuyo último asilo fué la ciudad de Ulm, donde hace un año murió el último de los Meistersinger á la edad de 83 años, ostentaban birretes negros y mantos españoles, llevando en la mano uno el arpa, otro un vaso, y éstos tenian algo característico por sus calzas estrechas, por su bonete de loco, llevando cascabeles y caidas, y por su baston, que tenía por remate una imitacion del bonete.

De improviso suena á nuestros oidos la marcha del popular Dessauer, anunciándonos que hemos pasado al período de las pelucas, al siglo XVIII. Este se nos presentaba en dos cortejos nupciales de Ulm, uno patricio y otro campesino. Los precedian porta-estandartes y músicos, un comandante de granaderos y un caporal con sus soldados. Todos llevaban pelucas con polvos blancos; no faltaba la bolsa negra para los cabellos, y todos parecian más pacíficos que marciales, contrastando con los caballeros de gallarda apostura y de enérgicas facciones que habiamos admirado en los siglos precedentes. Ofrecia un aspecto encantador una porcion de niños de cuatro hasta diez años de edad; su traje era de lo más lindo, parecido al de los adultos. En el cortejo nupcial de patricios veíase al muñidor, á la muñidora, al novio, á la novia, que tenía una corona de

oro ; seguian doncellas de honor y padrinos de boda, el alguacil, el burgomaestre con su esposa, los senadores con sus mujeres, y patricios y ciudadanos. La jerarquía de las personas del cortejo se manifestaba en las trenzas, ostentando tres el burgomaestre y dos los senadores, miéntras un patricio ordinario habia de contentarse con una sola bolsa de cabellos. En vano lucha mi pobre pluma con la imposibilidad de pintar todas las bellezas del cortejo patricio, como las del que seguia el cortejo campesino, representado por los hijos del pueblecito de Pfuhl, que ántes pertenecia á la ciudad de Ulm, y en el dia es bávaro. Precedidos de músicos y de dos caballeros se veian á dos parejas, sentados los mozos á caballo detras de las doncellas, y formando así un bellísimo y humorístico cuadro de género. ¡ Ojalá que no se perdiese nunca en la sencilla Suabia aquel hermoso rasgo de la vida popular ! Pasaban despues el párroco de la aldea, y detras de él el novio, acompañado de dos mozos que llevaban una espada, miéntras la novia, acompañada tambien de otros dos mozos que llevaban otra espada, tenía ademas por compañía diez doncellas de honor. Concluyeron aquel cortejo nupcial los dos suegros y suegras con sus compañeros. ¡ Qué aldeanos tan galanes ! La novia ofreció á la Reina un precioso ramillete de flores.

A las bodas rústicas las siguió el cortejo de pescadores que despues habia de ejecutar en el Danubio aquel torneo propio de Ulm, el *Fischerstechen.* Precedidos de músicos y de un heraldo aparecian dos arlequines armados con lanzas y un par de aldeanos, siendo la aldeana representada por un hombre, y estos cuatro ejecutaban ante los reyes al compás del galope la *danza de los pescadores*, una suerte de pantomima en que los arlequines persiguen á la aldeana, la Margarita (Gretel), prodigándola caricias con gran pesar de su novio, el Juanito (Hansel). Detras de los cuatro marchaban tres tambores, tres lanceros, el porta-estandarte y el maestro del gremio de los pescadores. Seguian los otros justadores que habian de participar del torneo, cuatro pescadores blancos ostentando el antiguo traje blanco de los pescadores de Ulm, un alto bonete cilíndrico de terciopelo verde, ondeando al viento una pluma negra de avestruz. Los otros doce pares consistian, segun la costumbre antigua, de máscaras variadas y en parte cómicas: representaban un romano y un germano de los tiempos antiguos, un escocés y una escocesa, un archero antiguo y un miembro de una sociedad moderna de tiradores, un hombre del país bajo y otro del país alto, dos viejos pescadores blancos en traje de baile, dos pescadores italianos, y se veia tambien al honrado Tell y al cruel Gessler, á

Faust y á Mefistófeles y á las figuras cómicas de Ulm, el *gorrion* y el *sastre*. El ave-hombre presentábase en cuerpo de tela, un chaleco cubria su redondo vientre que formaba el pecho del gorrion. Las alas movibles eran asimismo de tela y pintadas, la cola consistia en plumas naturales, las piernas se escondian en ajustadas calzas oscuras, y la obra toda la coronaba una cabeza de gorrion. Y la otra figura cómica, el sastre que aspiraba á volar, llevaba un par de alas rojas de fenicóptero. Seguian dos marineros, un loco antiguo y un loco moderno, este con un parasol y un velo azul cubriendo su sombrero. El último par consistia en dos húngaros, y el cortejo entero lo concluia una barca de Ulm llamada *Ulmer Schachtel* y tirada de cuatro caballos. En ella se encontraban diez mujeres y dos doncellas pescadoras, y detras de la barca marchaban veintidos doncellas pescadoras y veintiocho balseros.

Todos los espectadores estaban como fascinados por el cortejo que acabamos de ver, por aquella abundancia de terciopelo y de seda, de oro y de plata, por aquella copia de heredadas perlas y joyas de las familias de Ulm que habian brillado en el cortejo; todos admiraban la verdad histórica de los trajes y encomiaban los esfuerzos del estatuario ulmense Heyberger y de los pintores Sckell y Stöger, á quienes se debieron los dibujos de los vesti-

dos, y recordando aquellas hermosas mujeres pensaba yo: éstas son como el polvo de oro con que Dios ha salpicado sus obras, y la mujer de Ulm merece un estudio especial, así como las españolas que pintaron los Manuel del Palacio, Juan Valera, Manuel Juan Diana y otros.

Pero no quedaba largo tiempo para tales consideraciones, pues ya á las tres de la tarde empezaba el acto segundo de la festividad, el gran torneo de los pescadores llamado *Fischerstechen.* Este es una lucha de lanzas de un pescador con otro, es un verdadero torneo con la sola diferencia de que en ese el vencido no cae en la arena, sino en el agua. Es una costumbre antigua de la ciudad de *Ulm*, en que, segun dicen las crónicas, los monjes de Reichenau torneaban con los nobles. Aquellos torneos caballerescos los habrán imitado los pescadores, y así habrá nacido sin duda el *Fischerstechen*, aquel espectáculo que los pescadores de Ulm ejecutaron en 1549 ante el emperador Cárlos V y su hijo Felipe, despues Rey de España. Aun hoy los pescadores de Ulm tienen su barrio que les pertenece desde hace siglos y que está próximo al Danubio, en la embocadura del Blau, ese rio claro que serpenteando en graciosas vueltas por pintorescas islas de caseríos, forma de aquel barrio otra Venecia; numerosos puentes de ladrillo y puentecillos de madera ó de

hierro facilitan la comunicacion; por donde queda en la orilla un pedazo vacío de tierra sonrie la naturaleza, exhala aromas el saúco y la rosa, eleva el peral su cima verde, las callejuelas estrechas alternan con las plazuelas, las gratas sombras con los rayos del sol, y por doquier saludan al pasajero el ruido de un molino y los rumores del rio. Aquí viven los pescadores, cuya embarcacion *Ulmer Schachtel* dominaba en tiempos pasados el Danubio y que gozaba de fama tan grande que un antiguo pintor de Ulm no pudo figurarse el arca de Noé sino en la forma de una *Ulmer Schachtel*, segun se ve hoy en un cuadro de la catedral de Ulm. Pero aquella venerable embarcacion no es más que la sombra de su pasada grandeza; sólo raras veces se la ve cargada de arena ó de argamasa salir para Viena ó Pesth. Pero áun vive en el gremio de aquellos pescadores la innata conciencia de su nobleza, y ésta se manifiesta con fresco vigor cuando se trata de hacer revivir por espacio de breves horas la costumbre secular del *torneo de los pescadores.*

Media Suabia se hacia reunido en la que fué su capital para asistir á aquel espectáculo peregrino. Ya la vista de los espectadores sentados de ambos lados del rio valia una expedicion á la histórica ciudad del Danubio. Centenares de personas, que por su posicion y fortuna no cabian en la tierra, no va-

cilaron en ocupar un puesto en el rio, en que cubriendo el agua sus rodillas, permanecian impasibles durante la hora entera que duraba el torneo. El cuadro más animado lo ofrecia la inmensa concurrencia, pues lo componian cinco siglos, distinguiéndose en él los fragmentos del cortejo histórico, los monjes, los reformadores y los lansquenetes, los patricios y los ciudadanos de los siglos pasados. Y al ver aquella variedad de colores, al contemplar tantos y tantos espectadores que llenaba la orilla bávara, y sobre todo la orilla wurtemberguesa, que forma un anfiteatro natural, derramando el sol sus rayos sobre el inmenso gentío y pareciendo crecer con cada escalon el tono de colores, diríase que se asistia á una corrida de toros en Madrid ó Sevilla; pero ¡cuánto más encantador es el inofensivo torneo de los pescadores que aquella fiesta española! Pero yo no pude ménos de sentir que miéntras en la orilla alta del Danubio tenía lugar un espectáculo tan alegre, una fiesta de la paz, la orilla baja del mismo rio, la Turquía, fuese teatro de una guerra sangrienta.

Entre tanto, con la mayor emocion esperaban todos el comienzo del torneo que habia de verificarse en el elemento húmedo. Sólo algunas muchachas parecian ocuparse áun más de las bellezas del cortejo pasado en que habian tomado parte, que del torneo venidero. «¿Qué siglo representas?» preguntó

una jóven á su vecina. «El décimosexto», contestó la chica arreglando su toquilla. Levanté los ojos y ví con satisfaccion que aquel siglo décimosexto contaba sólo diez y seis primaveras y tenía un fresco rostro en que se pintaba toda la viveza y la franca alegría de la juventud. La bellísima representante del siglo décimosexto continuó hablando en el dialecto encantador de Suabia, y copiaré sus mismas palabras: «Mei Bäsle Laura ischt vierzehntes Jahrhundert, ihr Bräutigam au, und denk'no: sie hatte sich so g'frait, z'samma z'laufa, aber der Maler, der da Feschtzug g'ordnet hat, wollt'net, er hat g'sagt, d'Farba passa net zu anand..... d'ischt doch a bisla z'arg.» (Mi prima Laura representa el siglo décimocuarto, su novio tambien, y figúrate, habian sentido la mayor satisfaccion en marchar juntos, pero el pintor que ordenaba el cortejo no lo permitió diciendo que los colores no estaban en armonía..... Eso es demasiado exagerado, ¿no es verdad?) Tomaba parte en la conversacion la hija de un patricio, pareciéndose en su saya de damasco á la que prestaba mayor realce su precioso jubon bordado de plata, á una de las mujeres pintadas por Ticiano. «Mei Gaul hat gar net laufa wolla», (mi caballo no ha querido correr) lamentó ella, y refirió las malicias de la caprichosa bestia, contando que hace dos meses habia aprendido á cabalgar para que

pudiese participar del cortejo. Ha de figurarse el lector que una muchacha que monta es un acontecimiento en una ciudad de las dimensiones de Ulm.

Miéntras así conversaban los diferentes siglos, se oia la marcha de los pescadores, y éstos, acompañados de veintidos lindas pescadoras, desfilaron ante los espectadores, dirigiéndose á la sala en que estaban las señoritas de Ulm que debian adjudicar el premio. El torneo tuvo lugar en cuatro pares de barcas; en cada una se encontraban tres remeros, miéntras que en la popa estaba el justador en apostura agresiva, teniendo en la mano una larga lanza de madera, que por delante tiene un plato, de madera tambien, para templar el golpe. Los remeros, todos viejos, son la tradicion viva del torneo, y se contentan en pro del honor de su gremio con un trabajo sin gloria, dejando ésta á los jóvenes, los justadores. Estos han de ser hijos de una familia de pescadores de Ulm, pero no es preciso ejerciten tambien el oficio de sus padres. Así se vieron entre ellos mercaderes, militares y oficiales. Por fin se hizo la señal, y las barcas partieron de ambas orillas. A los dos arlequines les tocó inaugurar el torneo. Más viva tocaba la marcha cuando las dos embarcaciones se adelantaban; ya estaban casi bordo á bordo, y al pasar se acometen los justadores; cada cual espera el efecto del golpe, pero uno de

ellos, aprovechándose de su privilegio como arlequin, se agacha de modo que no le toque la lanza de su adversario, y cincuenta mil espectadores se rien del chasco que acaba de darle. El segundo encuentro verificóse entre el aldeano y la aldeana. Los remeros mueven los remos, los golpes se dan de ambas partes, dirigiéndose las lanzas contra el pecho del adversario, y el aldeano herido cae en el agua, miéntras la aldeana que resistia el empuje de la lanza enemiga, está firme en la popa meneando su vestido en agradecimiento de los aplausos con que se la obsequia. Entre tanto, su adversario nada para alcanzar su atributo, la lanza, y despues le recogen en la barca los tres remeros. Pero tiene el derecho de tomar la revancha, y la aldeana victoriosa concluye bebiendo el agua del Danubio, y lo hizo con la mayor elegancia dando un vuelco al precipitarse en el rio. Tambien los dos arlequines renovaron la lucha y ambos cayeron al mismo tiempo en el Danubio, escena que se repetia várias veces durante el combate, excitando siempre la mayor alegría. Podria suponerse que fuese inevitable cierta monotonía, pero no es así, pues ademas de la casualidad feliz cuando en el torneo entre Tell y Gessler, entre Faust y Mefistófeles, sean los vencidos el tirano helvético y el diablo, produce tambien un efecto singular ver nadando en el Danubio á un caballero de la

Edad Media ó á Luzbel disfrazado de rojo, y sólo poco tiempo trascurre cuando cae tambien en el elemento líquido el bellísimo Faust, que con su manto azul tiñe al Danubio en círculo vastísimo, de modo que ya puede hablarse, en efecto, del *Danubio azul*, como lo denomina el conocido wals de Strauss, y en el agua cae tambien el esforzado Tell.

Uno de los episodios más cómicos fué el encuentro de los dos tipos populares de Ulm, el *gorrion* de vientre gordo y el tenue *sastre* que con sus alas de seda roja de rosa volteaba del modo más gracioso. ¡Pobre sastre! el pájaro le hirió de suerte que cayó en el agua, y cuando le sacaron las alas pendian melancólicamente de su cuerpo; pero en el último ataque nuestro héroe tomó su revancha y cayó tambien el gorrion, que en el estado más miserable alcanzó su barca. Por fin, tambien los que habian quedado secos pagaron un tributo voluntario al agua, y los espectadores sentados al sol les envidiaron aquel baño agradable. Todos habian combatido como buenos y merecieron los premios que les adjudicaron las bellas damas que formaban el tribunal, aunque los honores de la victoria cumplida los merece, segun la tradicion antigua, sólo quien haya salido airoso en la lucha con todos sus adversarios. ¡Qué juego tan bello! exclamó cada cual al presenciar aquel torneo. Hé aquí una página de la Edad Media; pero

no es sólo un juego hermoso, no es sólo un divertimiento, es una manifestacion del ánimo caballeresco de los ciudadanos de Ulm y de su afan de pugnar al propio tiempo con la fuerza humana y el agua.

Despues de concluido el torneo, el teatro de los regocijos públicos era el antiguo campo de Ulm, la *Friedrichsau*, distante media legua de la ciudad. Aquí el espíritu de aquella alegría natural que reina en las orillas del Danubio, desde Ulm hasta Viena; aquella alegría que es como el sol que dora nuestra casa, como la luz que la ilumina, como el perfume que la embalsama; aquella alegría que deja entrever el cielo y que es una ola de alabastro y la vida de los viejos, se comunicaba á todos los concurrentes; cada uno de aquellos casinos campestres, entre los cuales mencionaré el llamado *Hundskomödie*, se abria para todas las clases, y la deliciosa bebida de Ulm, la cerveza, era un refresco doblemente benéfico despues del polvo y del calor de la fiesta.

A las siete de la tarde los huéspedes de ésta se reunieron en los sencillos pórticos del mercado, que se habian convertido en salas magníficas. Aquí estuvieron reunidos otra vez los representantes de cinco siglos, no faltaron los altos dignatarios del reino de Wurtemberg; habia quien brindaba por el Emperador de Alemania, por los reyes de Wurtemberg que toman parte en todos los intereses ideales de su

país, por la ciudad de Ulm, que habia sido tan soberbia, y un diputado del *Dombauverein* de Colonia, Mr. Augusto Reichensperger, hízose el intérprete de los recuerdos de la ciudad del Rhin á la ciudad del Danubio, y en la boca del orador coloniense la más hermosa catedral del mundo católico saludaba al mayor templo protestante. ¡ Gloria á nuestra época, que respeta y restaura los monumentos del glorioso pasado y que llevará á cabo la iglesia catedral de Ulm, cuyas piedras en un tiempo sin poesía alguna se hubiesen invertido en fines ménos gloriosos á no haberse elevado ya á las nubes aquel templo colosal.

En el mismo dia que dejó recuerdos tan gratos é imperecedoros, el Rey de Wurtemberg inauguró la Exposicion de la Escuela primitiva de pintura de Ulm, aquella escuela brillante que ilustraron los conocedores de la historia del arte, Grüneisen y Mauch. Viéronse reunidos por primera vez los cuadros de Federico Herlin, Juan Schühlin, Martin Schongauer, Bartolomé Zeitblom y Martin Schaffner, y aquellos maestros cuyo ilustre nombre está unido para siempre á Ulm y que despues de trascurridos 400 años volvieron á verse, parecian como una venerable asamblea de familia.

El tercer dia de las fiestas fué consagrado al templo, el venerando anciano en cuya torre flotaban in-

cesantemente las banderas. Jamas la basílica compostelana habrá visto un gentío más inmenso. La funcion de la iglesia de Ulm fué solemne y digna de presenciarse. Pronunciaron sermones elocuentísimos dos sacerdotes, aplicando el uno á la historia de la piadosa María y de la laboriosa Marta de que habla el Evangelio, á nuestro templo, diciendo: «Marta lo ha edificado y María está sentada en él á las plantas de Jesus.» ¡Ojalá que este templo, diré yo con un poeta de Ulm, convidase á la humanidad, despues de desvanecido el último resto de discordia, á la gran fiesta de la reconciliacion universal! No se concluyó la funcion religiosa sin que hubiese resonado el órgano, orgullo de la catedral, el que el primer dia de las fiestas en el oratorio de Händel tuvo que callar. El instrumento majestuoso de Santa Cecilia desplegó á la vez una fuerza y delicadeza extraordinarias y un concierto vocal concluyó el oficio divino.

Pero la fiesta continuó llenando las calles y los corazones; los espíritus de los siglos pasados evocados por el cortejo histórico difundieron por doquier vida y color, y todas las ideas relativas á la solemnidad las resumió una representacion de cuadros vivos en el teatro de Ulm, representacion que tenía por hilo que enlazaba los cuadros todos la historia de la catedral. Entre esos cuadros vivos que explicaba un

distinguido poeta de Ulm, Mr. Adolfo Wechsler, mencionaré el en que se veia á las bellas hijas de Ulm haciendo la ofrenda á la patrona del templo, María Santísima, que en agradecimiento de aquellos regalos brillaba en peregrino esplendor de gracia. Y un idilio encantador fué el cuadro que presentaba á la familia de Ensinger contemplando todos los hijos del gran arquitecto, llenos de devocion, la planta de la catedral, que les muestra su padre. Brillaba tambien en los cuadros vivos la bellísima desposada María de Lichtenstein, que la historia, la tradicion y la fantasía han puesto en un tiempo de revolucion y de matanza. Pero la impresion más grandiosa la hizo el último cuadro: la catedral terminada ya representa á los siglos asombrados, y lo mismo que en ésta, todas las piedras se reunen para sostener el edificio. Tambien el nuevo imperio aleman, como dijo bien el vate que explicaba los cuadros, es una fábrica armónica, y el entusiasmo de los ulmenses por su ciudad y su catedral no se limita á éstas, sino que se extiende á la gran patria alemana.

Todo acaba, tambien las fiestas de la ciudad ilustre del Danubio. Pero nadie se habrá alejado sin pena de sus hospitalarios muros, y en la memoria del pueblo aleman ocuparán siempre digno lugar las fiestas celebradas con motivo del quingentésimo aniversario de la fundacion de la catedral de Ulm.

## XIII.

### Un obispo artista, San Bernwardo.

En la ciudad de Hildesheim, denominada por sus monumentos artísticos de la Edad Media la *Nuremberg del Norte*, saludamos una maravilla de la naturaleza, el célebre rosal de mil años que cual encina poderosa continúa desafiando los vendabales de los siglos, y de quien la tradicion hizo el monumento sagrado del orígen de Hildesheim. Pues se cuenta que cuando el emperador Luis el Pío salió de la ciudad de Elze para cazar, mandó celebrar misa en un bosque, y despues de celebrado el Oficio Divino, el capellan colgó los vasos sagrados de un rosal silvestre. Pero al seguir al Emperador, olvidóse de los vasos. El dia siguiente recordó su inadvertencia, y tuvo la fortuna de descubrirlos en aquel rosal floreciente; pero, ¡oh maravilla! era imposible desprenderlos. Cuando vió eso el Emperador, mandó erigir en aquel sitio un santuario á la Vírgen, rosa mística, rosa de Judá bendita, rosa feliz de Jericó, flor trasplantada de nuestro eden querido, y poner el altar donde estaba el rosal. Y éste, que es tan celebrado por la tradicion y por el gran naturalista

Alejandro de Humboldt como el rosal de los rosales, está aún hoy floreciendo, encontrándose en el muro exterior occidental de la ábside de la catedral de Hildesheim, teniendo sus raíces bajo el altar y siendo de alto veinte piés. El dia siguiente, despues de descubrir los vasos sagrados en el rosal, vióse todo el espacio que ocupaba despues la catedral cubierto de ligeros copos de nieve, que con ser tan blancos no podrian igualar la pureza de María. En rededor del santuario, consagrado á la Reina del cielo, nació la ciudad de *Hildesheim*, debiendo su nombre á aquella nieve santa llamada en aleman *Hilliger Schnee.*

Lo mismo que aquel rosal sin segundo, aquella gloria de Hildesheim, esparce aromas el recuerdo de un santo obispo artista, que al límite de los primeros diez siglos de la Era cristiana, en los gloriosos tiempos de los ilustrados Othones, en que el clero aleman superaba al de las demas naciones por sus estudios clásicos, y en que en las escuelas de los conventos se aprendian todos los oficios y todas las artes, descuella, no sólo cual príncipe de la iglesia, cual estadista, cual sabio, cual escritor, sino tambien cual platero, escultor, fundidor en bronce y hasta cual médico.

Este gran obispo, cuyo nombre adorna la Walhalla y que con San Godeardo comparte el título de

patrono de su ciudad obispal Hildesheim, es *San Bernwardo*, que en su amor á las artes rivalizaba con el arzobispo Willegiso de Maguncia, y en sus obras del arte competia con el obispo Meinwerk de Paderborn.

El que le introdujo en la vida como preceptor de su juventud y que era su amigo de siempre, el sacerdote Tangmar, director de la escuela de la catedral de Hildesheim, escribió su biografía poniéndole un monumento digno de su fama.

Bernwardo nació, hácia el año 960, de una familia noble de Sajonia. Su tio, diácono y despues obispo de Utrecht, Folcmar, le entregó al obispo de Hildesheim, y éste le confió al ilustrado Tangmar, que viendo el talento y la aplicacion del jóven, le eligió para compañero en los viajes que habia de emprender con frecuencia como notario del obispo. El jóven lo estudió todo, Teología, Filosofía y Medicina, y dedicóse tambien á la Pintura y á las artes secundarias, engastando pedrerías y ocupándose de obras de metal. El arzobispo Willegiso de Maguncia le hizo diácono y despues sacerdote, y la emperatriz Teofánia, viuda de Othon II, le nombró en 987 profesor de su hijo el jóven Othon III. Existe áun hoy en la catedral de Hildesheim el libro de Geometría que usaba Bernwardo al enseñar á su alumno imperial. Despues de muerta la Em-

peratriz en 991, cuando Othon contaba sólo once años, nombró éste canciller del imperio á su querido Bernwardo, á quien se complacia en llamar el primer compañero de su cuna, el testigo fiel de sus penas, el maestro de su tierna infancia y de su juventud. En la córte imperial, donde Bernwardo vivió cinco años, vió multitud de obras del arte cuyo estudio aumentó sus conocimientos.

El 15 de Enero de 993 fué consagrado cual obispo de Hildesheim. Como el primero de sus deberes consideraba el culto divino, y despues de cumplidos sus deberes religiosos, visitaba los talleres de los artistas, examinando sus trabajos, y á los jóvenes dotados de talento, habilidad é ingenio para las artes, los introducia en su laboratorio, enseñándoles á dar formas graciosas al quebradizo metal, á la piedra, á la madera y al marfil. No olvidando por eso sus deberes relativos al imperio, circundó de muros la ciudad de Hildesheim para defenderla de las invasiones de los rapaces normandos y eslavos, y tan hermosas eran las torres que mandó erigir, que en toda Sajonia no se vió nada igual.

Cuando el arzobispo Willegiso de Maguncia, con motivo de la consagracion de una iglesia, le disputó la jurisdiccion del convento de Gandersheim, Bernwardo emprendió en Noviembre del año 1000 un viaje á Roma, donde permaneció en

el palacio imperial al lado de su querido emperador Othon III desde el 4 de Enero al 20 de Febrero de 1001, y miéntras por el Papa, el Emperador y el Sínodo lograba su derecho contra el arzobispo Willegiso, hízose protector y salvador del Emperador, cuando los romanos rebeldes cercaban, durante tres dias, el palacio imperial. Ya carecian de víveres el Emperador y los suyos. Entónces, en la madrugada del cuarto dia, salió Bernwardo, despues de haber orado, teniendo en la mano la lanza sagrada del Imperio, y los rebeldes, consternados, pidieron la paz, y desde la torre pronunció el Emperador un discurso vigoroso ante la muchedumbre arrepentida. Rico de regalos por parte del Papa y del Emperador, y siendo honrado en todas las ciudades por las cuales pasaba, volvió á la patria, donde continuó dando testimonio de su amor á las artes, que indudablemente creció aún por su estancia en Roma.

De los talleres que el sabio Bernwardo estableció en Hildesheim, habrán salido aquellas dos obras de bronce que áun hoy existen, siendo la una el complemento de la otra, á saber: la *columna de Cristo* y las hojas de puerta de la portada de la catedral de Hildesheim, aquellas dos obras que, conteniendo la una la historia de Jesus desde el bautismo en las aguas del Jordan hasta la entrada en

Jerusalen, y la otra la historia de la Creacion hasta la muerte de Abel y la de Jesus, desde la Anunciacion hasta la Ascension, omitiendo las escenas ya representadas en dicha columna, debian reemplazar la Escritura Sagrada para los que no sabian leer. La columna de Cristo servia para el uso eclesiástico, llevando el cirio de Pascua, y fué colocada despues detras del altar de la iglesia de San Miguel. Desde el año 1813 elévase en la plaza de la catedral de Hildesheim. Tiene por modelo á la columna de Trajano, que se encuentra en el foro Trajano, en celebridad de los triunfos que aquel emperador obtuvo en su guerra contra los dácios, y á la columna de Antonino, que se halla en la plaza Colonna de Roma, siendo erigida en honor de la victoria alcanzada por Marco Aurelio Antonino contra los Marcomanos. Pero la columna labrada por las manos cristianas de Bernwardo no representa las hazañas bélicas de emperadores paganos, sino los milagros del Príncipe Eterno de la Paz, que convirtió en púrpura su sudario y rompió las cadenas de la muerte, ostentando su majestad sobre el Calvario; la columna de Bernwardo representa la divinidad del augusto Nazareno, empezando con el testimonio del Padre Eterno en el bautismo de su Hijo y concluyendo con el Crucifijo, con la representacion de la prueba más allá de su amor inmen-

so á la humanidad perdida que daba el Hombre-Dios apurando la hiel de expiacion cruenta, y muriendo en la Cruz. La columna, en rededor de cuya caña se extiende en forma de espiral una faja conteniendo veintiocho relieves que representan la vida del Salvador, resistió hasta á la guerra de los treinta años; pero en 1760 evadió apénas el destino de ser entregada á un comisario de Hannover, siendo vendido ya cada quintal á treinta thalers, y en las borrascas de la Reforma perdió su remate el Crucifijo, que fué entregado á la fundicion para que de él, que nos ha de recordar la clemencia del Sér infinito, se fundiesen cañones. Desde el año 1813 elévase la columna de bronce, que, con su pedestal de piedra, tiene de alto 22 piés, y sin él 14, en la plaza de la catedral de Hildesheim. Aunque las figuras sean toscas y carezcan de expresion, corresponden perfectamente al estilo propio de los relieves.

Menores alabanzas en cuanto al tecnicismo que la columna consagrada al Santo de Israel merecen las hojas de puerta de la portada de la catedral, pero nos interesarán siempre como ensayos de un artista aspirante á encontrar la expresion correspondiente á su pensamiento. La hoja izquierda ostenta en ocho relieves la caida del linaje humano, y la derecha su salvacion. Puertas de bronce parecidas á

éstas, que Bernwardo mandó fundir en su taller y que su sucesor Godeardo mandó poner en la portada de la catedral, existen, segun dice el Sr. Lüntzel en su obra *San Bernwardo*, Hildesheim, 1856, pág. 60, sesenta en Europa y cinco en España.

Bernwardo mandó fundir tambien dos preciosos candelabros que dicen haberle acompañado á la tumba, y que hoy se encuentran en la iglesia de Santa María Magdalena de Hildesheim. Él propio hizo una cruz de oro adornada con perlas y pedrerías, que habia de encerrar una partícula de la cruz, que le habia regalado Othon III. Aquella cruz de oro encuéntrase asimismo en la iglesia de Santa María Magdalena. A Bernwardo se le atribuye tambien un crucifijo de plata, que forma parte del tesoro de la catedral de Hildesheim. Otras obras que deben atribuírsele, segun la autoridad de su biógrafo Tangmar, han perecido ó desaparecido. Nada existe de sus monumentos arquitectónicos sino la cripta de la iglesia de San Miguel de Hildesheim, que se consagró el 29 de Setiembre de 1015. Ha sido tambien un mérito suyo el haber establecido tejares, dando á su país el preservativo más eficaz de los incendios. Tratando de satisfacer todas las necesidades de su jóven obispado mandó escribir un misal y tres evangeliarios, que áun se encuentran en la catedral de Hildesheim. Y el de que dijeron

que convertia metales malos en metales mejores, parece haber escrito tambien una obra mística relativa á la alquimia, que dicen haber existido hasta la guerra de los treinta años. Aspirando siempre á hacer accesibles las doctrinas de Jesus á los hombres sencillos de su tiempo por medio de los sentidos, mandaba adornar la catedral de Hildesheim con pinturas, y contraia quizás un mérito áun mayor por haber inaugurado una vida del arte en su diócesis, dirigiendo por su propia mano las obras de jóvenes artistas.

Enrique II, que en Junio de 1002 fué elegido Rey de Alemania, despues de muerto Othon III, obsequió lo mismo que éste á nuestro Bernwardo, que le siguió á la campaña de Valenciennes; pero de allí peregrinó el obispo á la tumba de San Dionisio de París y á la de San Martin de Tours. Y habiendo recibido, por parte del rey Roberto de Francia, un brazo de San Martin, mandó edificar en Hildesheim una capilla que habia de encerrar aquella preciosa reliquia. Durante una penosa enfermedad que le duró cinco años, tuvo la fortuna de ver realizado aún su último deseo, que consistia en consagrar la iglesia de San Miguel de Hildesheim, y poco despues se agotaron sus fuerzas. Sintiendo aproximarse su fin, tomó el hábito de la Orden benedictina y mandó le llevasen á la capilla de San Martin, donde

fijando sus ojos, ora en el cielo, ora volviéndolos hácia los religiosos que le rodeaban, entregó su alma al Hacedor el 20 de Noviembre de 1022. Por su muerte, los ciudadanos de Hildesheim quedaron como huérfanos: los pobres perdieron su consuelo, las artes su protector, la ciudad obispal el pastor que habia labrado su dicha, el imperio la joya que lo habia iluminado, su defensor y su consejero, el guardian de la paz.

Colocaron sus restos mortales en un sarcófago de piedra, labrado por el mismo obispo artista, y los enterraron ante el altar de la Vírgen, en la cripta de la iglesia de San Miguel. La lápida sepulcral, labrada asimismo por él, ostenta la inscripcion siguiente, dando testimonio de la humildad cristiana de su autor:

PARS HOMINIS BERNWARDUS ERAM; NUNC CLAUDOR IN ISTO
SARCOPHAGO DIRO, VILIS ET ECCE CINIS.
PROH DOLOR, OFFICII CULMEN QUIA NON BENE GESSI,
SIT PIA PAX ANIMAE, VOS ET AMEN CANITE!

(Parte de un hombre fuí yo Bernwardo, y ahora me encierra cual vil ceniza aquel sarcófago triste. ¡Ay, que no haya bien administrado mi augusto oficio! ¡Paz pía sea para mi ánima, y vosotros cantad Amén!)

En la bóveda sepulcral brotó, y está aún brotando, una clara fuente llamada de Bernwardo. Este

fué canonizado en 1192, á causa de su vida ejemplar y santa, y á causa de infinitos milagros, cuyo teatro era su tumba, asilo del pueblo devoto. Y en 1194 la catedral de Hildesheim acogió la cabeza y el brazo derecho del santo obispo, y su cuerpo quedó en el convento de San Miguel, siendo depositado en un féretro de plata adornado con pedrerías, á expensas de los vasallos de dicho convento y de ricos-hombres y senadores. Pero aquel féretro tenía una suerte triste, pues en las borrascas de la Reforma algunos ciudadanos de Hildesheim lo robaron en 1546, entregándolo á la fundicion. En 1698 se hizo para las reliquias del santo un féretro de madera, que en 1751 sustituyeron por uno de plata, en que áun descansan sus restos mortales, que en 1812 se trasladaron desde la iglesia de San Miguel á la de Santa María Magdalena de Hildesheim. Aun se ve en la cripta de San Miguel su sarcófago de piedra y el monumento sepulcral que fué erigido en su honor despues de su canonizacion, representándole en tamaño natural, adornado con vestiduras pontificales, llevando en la diestra el báculo, en la izquierda el modelo de la iglesia de San Miguel, la de las seis torres, miéntras se encuentran á sus plantas los símbolos de la fuerza, dos leones.

Aunque no se eleven en el dia fervientes oracio-

nes en la capilla de San Bernwardo de la catedral de Hildesheim, no ha dejado de brotar de su tumba la fuente viva, y el recuerdo del santo obispo artista, cuya imágen, la ciudad de Hildesheim, grababa durante muchos años en sus monedas, brillará siempre en los fastos de la Iglesia, en las páginas del Imperio y en los anales del arte.

## XIV.

### Huberto y Juan Van Eyck.—(La Escuela primitiva de Pintura de Flándes).

En el Museo del Prado del regio Madrid, mundo de ilusion hermoso, hay una joya de la Escuela primitiva de Flándes, denominada *Fuente del agua viva* ó *El Triunfo de la Religion del Crucificado*, ó *Las Aguas del Líbano*. Es la misma tabla que D. Antonio Ponz (*Viaje de España*, Madrid, 1785, tomo IX, página 145) vió en una capilla de Valencia, y que desde el convento del Parral de Segovia fué trasladada al Museo del Prado. Es un cuadro peregrino, una representacion libre é ingeniosa de la poesía bíblica y mística, pues no es sólo la apoteósis del agua viva que, saliendo del trono de Dios y del Cordero, es, segun dice el Apocalípsis, lúcida cual cristal, siendo la fuente de alegrías eternas en la Jerusalen

celestial, sino que en aquella tabla el agua viva es tambien un rio de juicio para los que, apartándose de ella, declinan la gracia divina y se condenan á sí propios. Ostenta el cuadro un terrado construido en el estilo gótico. En la mesa más alta vese. bajo un baldaquino á Dios Padre coronado de una tiara, vistiendo un manto de púrpura, levantando la derecha y teniendo en la izquierda un cetro. Están sentados á su derecha María Santísima, á su izquierda San Juan Evangelista, y á sus piés el Cordero que lleva los pecados del mundo, encontrándose por encima de una fuente en que están nadando hostias, y que se derrama sobre la grada segunda del terrado, cubierta de verde césped. En la grada segunda están sentados algunos ángeles que tocan instrumentos y cantan, miéntras que en la grada última, á la derecha de la fuente de vida, se ven postrados de hinojos ante aquella fuente de salud á los representantes de la cristiandad, el Papa, el Cardenal, el Obispo y otros sacerdotes, el Emperador, el Rey y varios particulares. Forma contraste singular con ellos el grupo que se encuentra á la izquierda de la fuente viva, los representantes del judaismo ofuscado y aniquilado, el Sumo Sacerdote cuyo báculo se rompia, el Profeta y una turba de judíos que están desgarrando sus vestidos en señal de desesperacion.

Este cuadro se debe indudablemente á la Escuela primitiva de Flándes; pero aún hoy están litigando los hombres inteligentes si ha de atribuirse al profundo *Huberto Van Eyck*, como decia el Sr. Passavant, ó á su hermano *Juan Van Eyck*, segun dijeron los Sres. Crowe y Cavalcaselle, y como acaba de demostrarlo el Sr. Eisenmann, diciendo que las cabezas de los hombres postrados ante el Cordero están individualizadas como en los cuadros de Juan Van Eyck, y que el de la figura humilde que está de pié, retraido en el rincon izquierdo de la tabla, tiene la fisonomía del mismo Juan. Ademas, dice el Sr. Eisenmann que un hombre de la talla de Huberto Van Eyck, genio fecundo é inventor feliz, no se hubiera copiado á sí propio, pues la tabla de Madrid es sólo la representacion de una idea análoga que ostenta el altar de la catedral de Gante (Bélgica), empezado por Huberto, es decir, una representacion que no pudo ejecutar sino un hombre ligado tan estrictamente á Huberto como el que, siendo su discípulo, llevó á cabo sus proyectos prodigiosos, su grande herencia artística, y que concluyó eclipsando su gloria, *Juan Van Eyck.*

Es un mérito para los críticos y los estéticos de nuestro tiempo haber salvado de la noche del olvido la gran personalidad de *Huberto Van Eyck*, estrella fecunda del genio germano que por una injusticia del

destino habia desaparecido de la memoria de sus propios paisanos. Eso sería inexplicable si no hubiese faltado un cronista que pregonase su gloria, y si no se hubiese escondido quizá durante tres siglos bajo el barniz y la pátina la inscripcion del marco del altar de Gante, que le llama artista sin segundo, y que fué descubierta en 1824 al limpiarse las tablas en Berlin, y si tantas obras firmadas por Juan no hubiesen divulgado por el mundo el nombre de éste eclipsando el de Huberto.

La Escuela de Flándes, cuyos fundadores fueron los hermanos van Eyck, y que en el siglo actual fué el objeto de las investigaciones de Waagen, de Passavant, de Crowe y de Cavalcaselle, de Alfredo Michiels, de Weale y de Busscher de Schnaase y de Hotho, llama la atencion por dos reformas en el mundo del arte; en primer lugar por su progreso técnico, que consistia en emplear de un modo consecuente la pintura al óleo, y en segundo por haberse dedicado con toda su alma y con una alegría juvenil al estudio de la naturaleza, á que deben una sin par frescura y verdad. A los hermanos Van Eyck los enamoraban las fuentes, las auras, las flores; la mano de la naturaleza les abrió el tesoro de sus inmensos bienes; les ofreció sus dones tan ricos, raros y valiosos; les mostró el encanto todo del paisaje con sus altísimas sierras, con sus grutas

de riscos, con sus fértiles y alegres campos, con la rizada alfombra de césped, con sus bosques sombríos, con sus altísimas y lánguidas palmeras, «príncipes de los vegetales», con los cedros altivos del Líbano, «árboles por Dios plantados, cuya sublime diadema sirve de corona al rey de las centellas», con su encendido sol, con su cielo azul purísimo y hermoso; y los dos hermanos, deleitándose con la belleza, el esplendor y la armonía de su propio color y bebiendo doquier en la naturaleza, en raudales inmensos de poesía, querian pintar todas las lozanas hojas de los árboles, todas las caprichosas flores del campo y hasta todas las gotas de feraz rocío que cual perlas brillan en la hierba suave y olorosa fecundando los tiernos cálices.

Los primeros que entusiasmados por la Escuela de pintura de Flándes escribieron acerca de ella, fueron escritores italianos: Ciriaco de Ancona, que describió un cuadro flamenco que vió en 1449 en la córte de Ferrara, y Bartolomé Facio, que en 1456 escribió biografías de Juan Van Eyck y de Rogerio Van der Weyden. En 1550 publicó el ilustre Vasari su gran obra en que llamaba inventor de la pintura al óleo á Juan Van Eyck, á quien Jean Lemaire, en un poema escrito en frances desde 1508 á 1511, habia apellidado el rey de los pintores. Y en 1567 salió en Ambéres una descripcion de los Países-Ba-

jos debida tambien á un italiano, el Sr. Luis Guicciardini, miéntras el pintor neerlandés Lúcas de Heere escribió en verso biografías de pintores célelebres que desgraciadamente se extraviaron. Pero el padre de la historia de la Pintura de Flándes es el discípulo de Lúcas de Heere, Cárlos Van Mander que publicó su notable *Libro de los pintores* en Harlem en 1603 y 1604.

El primero que menciona á Huberto Van Eyck como el que empezaba á pintar el altar de Gante, fué Márcos Van Vaernewyck, que publicó en 1568 su *Espejo de la antigüedad neerlandesa*, redactado ya en 1566. Así Guicciardini como Vasari, en la segunda edicion de su obra, que salió en 1568, mencionan tambien á Huberto, pero más como hermano y compañero del ilustre Juan Van Eyck que como maestro de gran valer, miéntras el concienzudo escritor holandés Pedro Opmeer en su *Obra cronográfica*, que salió á luz en 1611, llamaba á Huberto un pintor de primer órden y co-inventor de la pintura al óleo. Pero Lúcas de Heere y Van Mander, aunque supieron que Huberto era el maestro de Juan y que la tradicion atribuia al primero (Huberto) la invencion y el principio de la sin par tabla de Gante, es decir, lo más difícil y lo esencial en un cuadro incomparable, y aunque elogia las cualidades artísticas de Huberto, parecen vacilar todavía

ante la autoridad de Vasari, para aclamarle genio esclarecido, honor y orgullo de Flándes, eterna admiracion de las naciones.

Casi nada se sabe acerca de la vida de Huberto Van Eyck, siendo lo único que sabemos que falleció en 1426. Dice la tradicion que la mano de artista que habia empezado á crear el maravilloso altar de Gante, no fué enterrada con los restos mortales del maestro, sino que fué engastada en hierro y colgada en la catedral de Gante, de donde en 1540 fué trasladada al cementerio de aquella ciudad.

No extrañamos que los escritores italianos no hayan conocido á Huberto miéntras el nombre de Juan sonaba en la voz poderosa de la fama; porque Huberto, que habia ya muerto cuando ellos empezaron á escribir, no parece haber dejado cual herencia obras que pudieran trasportarse y hacerse comerciables siendo su única creacion que ha llegado á nosotros el altar de Gante. Pero Juan Van Eyck y el que mandó á Huberto hacer aquel altar, Jodoco Vyd, rico patricio residente en Gante, honraron los méritos del finado, amparándolos del olvido en aquellos hexámetros latinos que dicen:

«*Pictor Hubertus e Eyck, major que nemo repertus,*
*Incepit, pondusque Johannes, arte secundus,*
*Frater perfecit, Jodoci Vyd prece fretus.*»

(Es decir: el pintor Huberto Van Eyck, á quien

nadie aventajaba, empezó, y su hermano Juan, el segundo en el arte, concluyó la obra por encargo de Jodoco Vyd.)

Así como habla en pro de Huberto aquella inscripcion, elevándole desde la posicion humilde que le atribuyeron los Guicciardini, Vasari y Van Mander, á una altura grande como el primer artista, lo enaltece tambien su obra misma, aquella sin par creacion que ha de abrirle, como al inventor genial y soberano pintor, las puertas de la *Walhalla* que hasta hoy no se abrieron sino para su hermano Juan, el continuador y heredero feliz de su concepcion peregrina.

La composicion cuya grandeza imponente ha de adunar para siempre los nombres de los dos hermanos, el famoso altar de la catedral de Gante, la obra que reune la belleza arquitectónica, la severidad simétrica de la Edad Media á la copia de vida á que aspira el arte nuevo, se componia de 13 tablas, de las cuales las cuatro medias se encuentran todavía en la catedral de Gante (llamada hoy la iglesia de San Bavo), miéntras que dos de aquellas tablas adornan el Museo de Brusélas y seis el de Berlin, habiéndose estraviado una sola. El gran cuadro que nos ocupa representa la *Adoracion del Cordero*, aquella vision de que habla el Apocalípsis (cap. VII, v.° 9), y es como una sinfonía compuesta de la orquesta y

de los coros de los serafines y de las huestes de la humanidad, que sedienta de salud celebra su conciliacion con Dios por el sacrificio del inocente Cordero. El maestro pintó con milagroso ingenio la vision apocalíptica, representando arriba las maravillas, los tesoros sin fin del Empíreo Santo, la luz de la celeste altura y abajo el Cordero y la prole de Adan, las turbas inmensas de los pueblos. Arriba en la radiante esfera se ve la figura de tamaño natural de Dios Padre lleno de inefable dignidad tranquila y de vigor, coronado de la triple tiara en señal de la Santa Trinidad, vistiendo un manto rojo sostenido sobre el pecho por un broche riquísimo, teniendo en la izquierda el cetro de cristal y levantando la derecha como para bendecir; detras de él se destaca un tapiz verde adornado con el nombre de Jesus y con un pelícano hiriéndose el pecho para sustentar sus hijuelos como símbolo del Redentor del mundo. A la izquierda del que con su mirar los orbes estremece, se encuentra la aurora del ancho firmamento: la cándida flor en cuyo aliento ventura inmensa mora, la luz que recrea los ojos de Jehová, la palma de Nazareth, la Reina coronada del cielo, la de la faz tan noble como suave, vistiendo un manto azul y teniendo en la mano un libro abierto, y á la derecha del Sér Omnipotente vese á San Juan Bautista que, reuniendo la fuerza varonil á la hu-

mildad, brilla, así como María Santísima, en esplendor celestial y que, teniendo sobre sus rodillas un libro y levantando la derecha, parece pronunciar un sermon. Estas tres figuras, que con grave tono hablan al alma, llevan el sello resplandeciente de Huberto y son debidas sin duda á su mágico pincel. Ofuscados los ojos por belleza tanta, por el augusto semblante de Dios, por los resplandores de tantas pedrerías en las vestiduras, por el fondo de oro adornado con inscripciones colocadas en forma semicircular en honor del Todopoderoso y de la bondad inmensa del Sér Eterno, se vuelven hácia las figuras juveniles de los ángeles que ostentan un realismo casi exagerado, apiñándose los unos junto á la Vírgen de gracia llena cerca de un púlpito y solfeando con tanto brío, que, segun la gráfica expresion del Sr. Van Mander, se cree reconocer la voz que pertenece á cada cual. Otros ángeles, entre los cuales aparece Santa Cecilia tocando el órgano, están junto á San Juan Bautista. Siguen en una extremidad de la tabla el vigoroso Adan; en la otra, Eva, levantando el pomo fatal. Las figuras de los padres del género humano llaman la atencion por ser el primer ejemplo de la representacion de lo desnudo segun la naturaleza.

La ejecucion de la serie de cuadros que se hallan bajo el que acabamos de bosquejar, pertenecerá á

Juan Van Eyck. Ya estamos en la tierra, en un paisaje alegre, donde las pintadas flores reverberan cual diamantes, donde los frondosos bosques alternan con amenos campos, donde los naranjos tienden sus verdes ramos, «de azahar vestido el dulce fruto de color de oro», donde se elevan cipreses y palmas gentiles, limitando el horizonte colinas suaves y rocas escarpadas coronadas de ciudades y de torres, de castillos y de iglesias. Elevando nuestra admiracion de una en otra figura del cuadro prodigioso, miramos en el medio al Cordero, de pié, sobre un altar, derramando su sangre en una copa de oro, miéntras por encima de él é inmediatamente bajo el trono del Altísimo, la paloma del Espíritu Santo, rodeada de una guirnalda de nubes, derrama sus rayos. En primer término está la fuente de agua viva, y en torno de cada lado del altar se arrodillan siete ángeles, los unos llevando instrumentos de martirio, los otros haciendo subir por el aire el humo del incienso. En el término medio se presentan, de un lado del altar, los mártires, vistiendo trajes eclesiásticos y con ramos de palmas, y del otro lado los mártires, llevando tambien aquel símbolo de la pureza. Más abajo, de ambos lados de la fuente viva, se ven las Naciones, á la derecha los Apóstoles, los Papas, los Obispos, los monjes y los clérigos; á la izquierda los seglares, los hom-

bres de ciencia, arrodillándose los que figuran en la primera fila.

Ambos grupos se continúan en cuatro tablas laterales, siguiendo á los sacerdotes las figuras características de los santos ermitaños, ancianos venerables, entre los cuales reconocemos á San Antonio, y que viniendo de un valle de rocas, tienen por compañeras á María Magdalena y á María la de Egipto; siguen los peregrinos, yendo á su frente el robusto San Cristóbal. A los seglares los siguen, en un paisaje hermosísimo, los nobles caballeros de Cristo, ostentando el esplendor de sus armaduras, pareciéndose los tres primeros á San Sebastian, San Jorge y San Miguel; siguen los jueces justos, que visten una toga pacífica, presentándose entre ellos, segun dice una antigua tradicion, los dos pintores. Huberto, ya viejo, vistiendo un traje magnífico y montado en un caballo blanco, y su hermano Juan, pareciendo un jóven de 35 años y de rostro fino y simpático.

En el reverso de las tablas que adornan los coros de los querubes y las figuras de Adan y de Eva, se ve la Anunciacion de Nuestra Señora. Los lados exteriores de las bajas alas laterales los ocupan las figuras de San Juan Bautista y de San Juan Evangelista y de los donadores del altar, el bondadoso anciano Jodoco Vyd y su dulce orgullo, su mujer,

noble cuanto ingeniosa, ostentando estos dos últimos una, hasta entónces desconocida, perfeccion y verdad de la naturaleza.

Despues de bosquejado aquel cuadro grandioso, que ya en los tiempos del Sr. Van Mander despertó la admiracion universal, me toca mencionar lo poco que se sabe acerca de *Juan Van Eyck*. Este nació, lo mismo que Huberto, en la ciudad de Maasseyick, sobre el Mosa, y estuvo desde 1422 á 1424 al servicio del inquieto príncipe Juan de Baviera, quien, despues de haber resignado su obispado de Lieja, fué Duque de Luxemburgo y de Holanda. En 1425 entró Juan van Eyck cual pintor de la córte al servicio del duque Felipe de Borgoña, que le colmó de distinciones y le encargó en 1428 que pintase en Portugal á la princesa Isabel, novia del mismo Duque. En 1432 llevó á cabo el altar de Gante, y poco despues fijó su residencia en Brujas, donde compró una casa y recibió la visita del alcalde y de los senadores, y donde murió el 9 de Julio de 1440.

La estirpe de los Eyck, parece haber sido toda una familia de artistas, rivalizando en el arte de la pintura con sus hermanos Huberto y Juan, *Margarita Van Eyck*, pero no se conoce ninguna obra que proclame su gloria.

Para definir la diferencia entre los dos hermanos

Haberto y Juan, dirémos que el primero, pintor de las ideas místicas, vivió en la esfera ideal, viendo con los ojos del alma las figuras sobrehumanas que sólo comprende la fantasía del creyente, miéntras que el segundo que llevaba por divisa *Als ikh kan*, es decir, *cuando puedo*, se gozaba de los ricos colores y formas del mundo visible, perpetuando con el mismo entusiasmo, con el mismo amor profundo una hoja que un árbol entero, un candelero como el rayo del sol, el color del vestido como la carnacion de las mejillas, las pestañas como el fuego de los ojos.

Las obras originales de Juan Van Eyck, en que las figuras santas se hallan trasladadas á la llana realidad terrestre, sí, pero formando el centro y el alma de una naturaleza hermosísima, no están á la altura del altar de Gante; pero en cambio tienen el carácter de no sé qué piedad serena, para la cual la naturaleza toda es una revelacion y un reflejo de la Divinidad y la imágen de su belleza. Entre aquellas obras hechas en dimensiones pequeñas, mencionamos una Vírgen en el Museo del Louvre, un altar en la Academia de Brujas, una Vírgen y una Santa Bárbara en el Museo de Amberes, un precioso tríptico en la galería de Dresde, que dicen haber sido oratorio del emperador Cárlos V, la llamada Vírgen de Lucca en el Instituto de Städel

de Francfort, un Cristo en el Museo de Berlin, y el retrato de Juan Arnolfini y de su mujer, que se admira en la Galería Nacional de Lóndres (número 186 del catálogo), y que fué tenido en estimacion tan grande, que la gobernadora de los Países-Bajos, la reina María de Hungría, dió á un barbero en cambio de aquel cuadro un empleo con una renta de 100 florines.

La crítica moderna acepta de buena gana á Juan, cuyas pinturas tienen una sin par perfeccion en la ejecucion, cual reformador del arte por haber empleado constantemente la pintura al óleo, y como tal lo acredita la fama de los siglos; pero se inclina á creer que en aquel progreso, que salió á los ojos de todos, gracias á la maestría con que se presentaba, tomó parte tambien el profundo Huberto, y que aquella novedad la meditaron y emplearon los dos hermanos juntos.

Los sucesores más renombrados de éstos fueron el neerlandés Pedro Cristo, de quien el templo de las Bellas Artes, el Museo del Prado de Madrid, guarda la Anunciacion y la Visitacion de Nuestra Señora, el Nacimiento del Niño Dios y la Adoracion de los Reyes, cuatro cuadros reunidos en una sola tabla; el neerlandés Hugo Van der Goes, y sobre todo, *Rogerio Van der Weyden*, el pintor popular del sentimiento enérgico y de lo trágico y doloroso

que, formando una escuela ejerció una influencia grandísima, no sólo en los Países-Bajos sobre los Dierick Bouts y Quentin Massys, sino tambien sobre los pintores de Colonia, y ademas sobre Martin Schongauer y Wolgemut, y hasta sobre los pintores de Italia y de Francia.

Como cabeza de la segunda generacion de los sucesores de los hermanos Van Eyck, tendrémos á *Juan Memling*, cuyas creaciones tienen cual tono fundamental un rasgo lírico, delicado, y como si dijéramos mujeril, y llamarémos el último gran pintor de aquella escuela á Gerardo David, cuyo blando pincel pintaba la melancolía tranquila y suave, y que parece haber sido discípulo de Juan Memling.

## XV.

### El pintor Juan Memling.

¿De qué pintor podria ocuparme con mayor predileccion que de Juan Memling, el maestro más célebre de su tiempo, que áun á principios del siglo XVI ocupó el primer lugar en la estimacion y en los aplausos de los críticos italianos, y áun hoy extasia á las naciones el afamado socio de la *Walhalla*, que

floreció en aquella Flándes dónde un eminente pintor español, Pedro de Moya, supo ganar un nombre ilustre que la posteridad ha respetado; el soberano pintor del cristianismo que, segun demuestran sus creaciones, ante las cuales los sentidos embargados aspiran la fragancia de los cielos, conoció á fondo á Colonia, y á quien despues de una vida aventurera, segun dice la tradicion, España, que guarda todavía muchos lienzos suyos como tesoro inapreciable, le dió sepultura?

Cuanto ménos se sabía de Memling, tanto más apoderóse de él la tradicion, creando un verdadero laberinto, de que no se podria encontrar salida sino con el hilo de Ariadna.

De todas las tradiciones relativas á ese pintor, con el cual se ufana la escuela de Flándes, pero cuyas obras ostentan sin disputa una fisonomía alemana, un rasgo rhiniano, no queda ninguna ante la crítica moderna.

No es más que fábula que el distinguido cuanto laborioso artista se viese obligado por su libertinaje, segun decia el pintor de la córte de París, Descamps, en 1753, en su *Vida de los pintores flamencos*, á entrar cual simple soldado en las filas del Nabucodonosor del siglo XV, Cárlos el Temerario de Borgoña, y que, siendo herido en la derrota de Nancy el 5 de Enero de 1477, encontrase aco-

gida cariñosa en el Hospital de San Juan de Brujas, y que, en señal de gratitud por aquella cura samaritana, haya dotado á dicho hospital de aquellas obras inmortales, pagando cual príncipe, ó cual Creso, los beneficios recibidos. No es más que fábula que, segun decia la escritora holandesa Bosboom-Toussaint, se haya enamorado de una parienta de Cárlos el Temerario, que despues fué priora del convento del Espíritu Santo de Brujas, y que haya celebrado coloquios con ella en el hospital de San Juan de la misma ciudad. No es más que fábula que haya muerto cerca del año de 1499 en Miraflores, próximo á Búrgos, fábula que no estriba sino en la noticia de D. Antonio Ponz, secretario de la Real Academia de San Fernando, quien en su *Viaje de España*, edicion segunda, Madrid, 1776, tomo XII, página 55, habla de un maestro Juan Flamenco, que desde 1496 á 1499 pintó cinco cuadros en el coro de los legos de la iglesia de Miraflores, que representaban la vida y muerte de San Juan Bautista, y otro cuadro del Bautismo, por los cuales, segun dice D. Juan Arias de Miranda en sus *Apuntes históricos sobre la Cartuja de Miraflores de Búrgos*, página 79, le dieron la suma de 53.545 maravedises, manteniéndole ademas por espacio de tres años. Aquel Juan Flamenco fué confundido con Hans (Juan) Memling, el pintor eminente de Bru-

jas (Flándes), y suponian que, habiéndose encargado en 1454 de los planos de la Cartuja de Miraflores el sabio arquitecto aleman, natural de la ciudad de Colonia, y llamado por lo tanto Juan de Colonia, traido á España, de vuelta del Concilio de Basilea, por el ilustrado D. Alonso de Cartagena, obispo de Búrgos, y muerto en 1481 (1); y habiendo dado cumplido remate á la iglesia de Miraflores Simon de Colonia, el cual, lo mismo que su padre Juan, era maestro de las obras de la catedral de Búrgos, dejando en 1511 á su hijo Francisco Colonia cual arquitecto del templo, los artistas alemanes (2) dirigieron la atencion hácia Memling, y su-

---

(1) Véase la *Historia del templo catedral de Búrgos*, por el Dr. D. Manuel Martinez y Sanz: Búrgos, 1866, páginas 185 y 186.

(2) No se necesitaba la iniciativa de artistas alemanes para que Juan Flamenco llegase á España, pues segun dice D. Juan Arias de Miranda en la obra citada arriba, página 77, un mercader y vecino de Búrgos, Martin de Soria, fué comisionado por la reina Isabel para comprar en Flándes los cristales pintados que se colocaron en las ventanas rasgadas de la iglesia de Miraflores. Habia en ésta tambien otros cuadros que los de Juan Flamenco, pertenecientes asimismo á la escuela de Flándes, que representaban, segun dice D. Juan Arias de Miranda, página 79, asuntos de la Cruz, historias del emperador Heraclio, Santa Elena y otros, ejecutados con hermoso colorido; mas un cuadro de San Juan Bautista, y otro de un santo obispo, estaban firmados con el nombre Antonius Claesius Brugensis.

ponian que éste, siendo ya viejo, no volvió á su patria, sino que murió y fué sepultado en Miraflores, panteon respetable donde duermen en sueño eterno, hasta la resurreccion de la carne, el rey D. Juan II y su segunda esposa doña Isabel de Portugal, padres augustos de la excelsa reina Isabel la Católica, y el infante D. Alonso, su hermano. Pero desde 1450 á 1550 habia más de treinta Juanes Flamencos; de modo que no hacen falta los pintores que podrian representar á aquel Juan Flamenco de Miraflores, aunque no negarémos que ninguno de ellos haya gozado de la reputacion de Juan Memling, y fácilmente podian opinar que éste fué el mismo Juan Flamenco, el pintor del Bautismo, porque el monasterio de Miraflores de Búrgos poseia tambien una pintura preciosa, debida al maestro Rogel Flamenco, segun constaba de una nota escrita en el libro Becerro, copiada literalmente por don Antonio Ponz, y ese Rogel (1) fué indudablemente

(1) La obra de Rogel que se encontraba en el monasterio de Miraflores era el Oratorio del rey D. Juan II, que lo habia recibido de mano del papa Martino V, y lo ofreció al monasterio en 1445. Era un altarcito de dos puertas que contenia exquisitas pinturas de bellísima ejecucion y hermosura. En la del centro se representaba á Jesucristo muerto; á la derecha el Nacimiento, y á la izquierda la Aparicion, despues de resucitado, á Nuestra Señora. Estaba cada una de ellas dentro de una orla de raros caprichos, figuran-

Rogel Vander Weyden, el maestro de Juan Memling. Es una lástima que los preciosos cuadros de Juan Flamenco hayan sido presa de la insaciable rapacidad de los franceses, pues el 9 de Agosto de 1808 entró en Búrgos el titulado rey José y sus tropas, que nada respetaban; saquearon al dia siguiente el venerable monasterio de Miraflores, intacto desde su fundacion. Se ignora qué se haya hecho de las pinturas de Juan Flamenco; pero lo cierto es que nuestro Juan Memling no pudo haber fallecido en 1499, segun dice la tradicion, pues sabemos por el inglés Jaime Weale, que en 1865 publicó la vida de nuestro pintor, que segun el libro de Tutoría de Brujas, que se conserva en los archivos de aquella poblacion, los tutores de los tres hijos del maestro Memling hicieron, en 10 de Diciembre de 1495, una relacion acerca de la herencia paterna de éstos. Juan Memling habia, pues, muerto ántes del 10 de Diciembre de 1495; pero no puede decirse con seguridad que el artista, que con su mujer Ana poseia algunas casas considerables en Brujas, segun consta tambien del mencionado libro

---

do piedras con infinitas figurillas. Despues de saqueada la Cartuja, el altarcito llegó á poder del general Armagnac, despues á manos del rey Guillermo II de Holanda, y encuéntrase hoy en el Museo de Berlin, formando el número 534, A, del catálogo.

de Tutoría, haya fallecido en la misma ciudad. Asimismo se ignora el lugar y el año de su nacimiento, y hasta há poco se disputaba todavía cómo se habia de escribir su nombre, Memling ó Hemling. Pero Schnaase (*Historia de las Bellas Artes*, tomo VIII, parte primera, página 233) y el doctor Federico Oetker (*Estudios bélgicos*, 1877, páginas 278 á 283), han probado que debe ponerse Memling.

Un amigo mio, el malogrado poeta Wolfgang Müller de Koenigswinter (1) consideró que Hans Memling y el acreditado pintor Hans de Memmingen eran una misma persona, pues siendo el que lleva este último nombre natural de Memmingen (Baviera), fijó su residencia en Colonia, adquiriendo en 1453, con su mujer Margarita, la casa llamada del Carbunclo, posesion del ilustre maestro Estéban Lochner, de quien dicen documentos del año de 1491 que habia muerto ya, lo mismo que su esposa. La conjetura del Sr. Müller no la contradicen los documentos descubiertos en Brujas, pues Hans de Memmingen pudo, despues de muerta su mujer Margarita, haber contraido matrimonio con Ana en Brujas; pero la contradice que nuestro artista escribió él propio su nombre Memling, no Memmingen.

---

(1) Véase la *Gaceta de Colonia* de 1861, núm. 346.

Lo cierto es que el gran Juan Memling, si no fué el mismo afamado pintor de Colonia, ha visto la Reina escogida del Rhin, y el Sr. Weale presume que fué tambien natural de Alemania, debiendo sus primeras lecciones á la Escuela de Pintura de Colonia. Sea eso como quiera, la rica ciudad de Brujas (Flándes), no sólo emporio, sino centro del arte en el siglo xv, la ciudad donde dicen que habia morado Huberto Van Eyck, y donde vivió y murió su hermano menor Juan Van Eyck, y donde en 1484 fijó su residencia tambien el gran Gerardo David, hallando en 1523 su sepultura allí, en la iglesia de Nuestra Señora, se hizo para Juan Memling lo que Sevilla para Murillo, y los italianos Vasari y Guicciardini dicen que aprendió su arte en el estudio del maestro Rogel Van der Weyden, que, segun dice el Sr. Weale, murió en Brujas el 9 de Julio de 1440.

Si el cadáver de Juan Memling no descansa en la Cartuja de Miraflores de Búrgos, donde la hermosura del alabastro blanco de los sepulcros de don Juan II y de Isabel de Portugal, y la suntuosidad de la obra y de sus prolijos y delicados adornos, que yo he tenido la dicha de ver en 1869, arrobaron siempre la admiracion del público, hasta el extremo de que decian que al verlos el tétrico Felipe II no pudo ménos de exclamar : «¿ Qué os parece? No he-

mos hecho nada en el Escorial. » En cambio, el Museo del Prado de Madrid guarda un tríptico con asuntos sagrados (la Adoracion de los Magos, el Nacimiento de Jesucristo, la Presentacion), debidos al delicado pincel del gran artista de Brujas. Es como si áun hoy viese aquella riquísima composicion: la figura encantadora de María, en su regazo el Niño, bendiciendo al más anciano de los Magos, que, arrodillándose, besa sus piés, miéntras el Mago menor, asimismo postrado de hinojos, lleva un vaso, y un jóven Rey Mago está de pié, vistiendo un traje verde y brocado. San José se encuentra detras del Rey, estando varios hombres del séquito Real colocados á ambos lados, espectadores de la escena. El cuadro del ala izquierda representa el Nacimiento de Jesus: éste yace, sobre un manto de su Madre, tendido en el suelo; dos ángeles le rodean, arrodillándose en señal de veneracion, y San José se acerca con una luz en la mano. El ala izquierda ostenta la Presentacion: María entrega el Niño Dios al anciano Simeon, aquel antiguo profeta que se elevaba cantando: « ¡ Señor, ahora ya puedo morir, porque he visto tu gloria! » Detras de él está de pié un hombre, que parece ser el donador de la obra. Una anciana dirige hácia María las manos levantadas; á la izquierda se ve á San José, y las ventanas nos ofrecen una vista de la Ciudad Santa con su

torre, sus minaretes y sus almenadas murallas.

Este tríptico de Memling, cuyas figuras tienen un tercio del tamaño natural, y que dicen haber sido oratorio del emperador Cárlos V, no es más que la reproduccion de un cuadro más pequeño que se encuentra en el hospital de San Juan de Brujas, y que, siendo firmado por el mismo Memling, contiene la fecha de 1479.

Dicen que hay tambien otros cuadros de Memling, sobre todo un Descendimiento, en la Capilla real de Granada; pero yo no los he visto, fijando las miradas sólo en los sepulcros de los Reyes que, apoyados en los sentimientos de sus pueblos, elevaron á España á su mayor grandeza y abrieron un Nuevo Mundo á los ojos de la vieja Europa; pero me consuela el que hombres competentes que vieron en el Museo germano de Nuremberg fotografías de aquellos cuadros de Memling, dudaron de que éste sea el autor.

A la escuela de Memling se atribuye tambien un pequeño retablo en la capilla de la Purificacion de Nuestra Señora, llamada comunmente del Condestable, es decir, de aquella capilla que, siendo joya de la catedral de Búrgos, inmortalizó el nombre de Simon de Colonia.

Pero el mayor tesoro de composiciones de Memling lo guarda el Hospital de San Juan de Brújas,

donde llama la atencion el tríptico cuya copia madrileña, ejecutada por el mismo Memling, acabo de describir, y que por la delicadeza de sus tonos tiene no sé qué encanto juvenil, encanto tan grande que, segun decia la escritora Bosboom-Tousaint, un pintor frances apénas pudo resistir á la tentacion de romper el custodio para robar aquel precioso cuadro. Dice la inscripcion que éste lo mandó hacer Fray Juan Floreins, álias Van der Riist.

Otro lienzo magnífico del Hospital de Brújas es la *Boda ideal de Santa Catalina y del Niño Jesus* (1), mostrando á nuestro artista á la altura de su desarrollo, en el apogeo de su talento, pues ningun pintor de la escuela flamenca logró pintar las santas mujeres con una gracia tan cumplida como el creador de aquella obra maestra que en ella se proponia celebrar á los santos de su mismo nombre San Juan Bautista, el austero misionero, y San Juan Evangelista, el del Apocalípsis. Los varios contrastes que se encuentran en las representaciones épicas de este cuadro los resume, como en un poderoso acorde fundamental, el paisaje encantador que con sus frondosos montes, con sus llanuras llenas de sol, con su rio cristalino, con su anfiteatro

(1) El mismo asunto que trató Murillo en su postrera Concepcion en el convento de Capuchinos de Cádiz.

romano se nos presenta entre las columnas del pórtico en que está sentada en un trono la Reina de los cielos, continuándose en las tablas laterales donde se ve el bautismo del Señor en las aguas del Jordan, el festin en el palacio de Heródes, y en primer término el martirio de San Juan Bautista, miéntras del otro lado se ve á San Juan Evangelista, que en la isla de Pátmos, el libro en su regazo, la pluma en la mano, los ojos dirigidos hácia la region celeste, contempla la gloria del Señor sentado en un trono gótico, vision maravillosa que cerrada en un arco celeste y abrazando el cielo y la tierra se refleja en el mar de esmeralda de Pátmos, mostrándose en el suelo los horrores de los dias postreros de que habla el Apocalípsis, á saber: el monstruo de las cabezas infinitas y los cuatro caballeros. En el Museo de Strasburgo habia un cuadro semejante al casamiento ideal de Santa Catalina, debido tambien al pincel de Memling, pero se perdió con el mismo Museo de resultas de la guerra franco-prusiana de 1870. Perdióse aquella bellísima obra, como sin duda alguna se perdieron en los tiempos pasados otras del mismo pintor, pero, gracias á Dios, *magno superest ex nomine multum.*

Una tradicion acreditada atribuye á Juan Memling tambien un pequeño díptico que se halla en el hospital de San Juan de Brújas, representando á la

Vírgen, que ofrece un cetro al Niño Divino. Aquel cuadro tiene la fecha de 1487.

Pero la obra más célebre de Memling, la perla del hospital de San Juan, es el Relicario de Santa Úrsula, la augusta patrona de Colonia. Esa caja, en que las reliquias de aquella santa mártir se trasladaron el 21 de Octubre de 1489, tiene la forma de una pequeña iglesia gótica, siendo de alto más de tres piés, y contiene catorce pinturas semejantes á miniaturas, ocupando los lados largos seis cuadros que representan la leyenda de la princesa británica Santa Úrsula y de sus once mil compañeras, su peregrinacion á Colonia, Basilea y Roma, su vuelta y martirio en Colonia. Otras seis pinturas que celebran tambien á Santa Úrsula ocupan el llano del tejado, y otras dos, que representan, la una á Santa Úrsula cual protectora de la inocencia, la otra á la Vírgen con el Niño, las ostentan los remates del fronton del relicario. La leyenda de Santa Úrsula y de sus vírgenes, cuya ejecutoria fué un martirio sin segundo, la pintó tambien Estéban Lockner en su grandioso Dombild, y el mismo Rubens se ocupó de ella. Vense tambien ocho cuadros representando el mismo objeto en la capilla de las Hermanas Negras de Brújas, y veinte cuadros relativos á Santa Úrsula se hallan en la iglesia del mismo nombre que hay en Colonia. Pero nadie

pintó con mayor fe, con piedad más sencilla que Juan Memling la leyenda maravillosa de aquella santa mártir en cuyo honor la Iglesia de Colonia celebró, en 1837, con la mayor solemnidad, el décimosexto centenario de su martirio. Las miniaturas de Memling retratan con la mayor fidelidad la Colonia del siglo XV, con sus torres y con aquella grúa que áun hace pocos años se veia por encima de la catedral, amonestando á los hijos de Colonia llevasen á cabo aquel templo sin segundo. Hasta hoy no han hallado ninguna cuenta relativa á dichas miniaturas, miéntras las expensas de la traslacion de las reliquias se hallan registradas, y por ende suponen algunos que Memling pintó aquellos cuadros grátis, agradeciendo así la salud que habia hallado en el hospital de San Juan. Pero esta conjetura no puede demostrarse de manera alguna.

Ya es tiempo de caracterizar el estilo de nuestro pintor, que por su sentimiento de la belleza se eleva por encima de casi todos sus contemporáneos, y por su contemplacion ideal es digno sucesor de los maestros de la escuela primitiva de Colonia, teniendo mayor semejanza con el gran artista Huberto Van Eyck que su mismo hermano y discípulo Juan Van Eyck. Las santas de Memling tienen algo encantador, algo celestial, miéntras la Vírgen y el Niño de Juan Van Eyck no parecen á veces sino figu-

ras terrestres. Los cuadros de Memling pintados sobre roble se distinguen por una claridad y delicadeza singulares y por el frescor del colorido; todo en ellos es vida y accion. ¡Qué copia inagotable de fisonomías particulares! ¡Que ojos tan vivos y animados reflejando la impresion de los sucesos y los movimientos del alma! ¡Qué maestría en pintar el paisaje, dando á sus creaciones una gran perspectiva y una viveza singular! Y sobre todo, ¡qué religiosidad profunda unida á la suavidad y á la gracia! Los colores favoritos del maestro parecen el pardo y el verde oscuro, y en muchos cuadros dedicados á asuntos sagrados se complace en colocar un galgo blanco.

Vamos á contemplar sus otras creaciones. La Academia de Brújas guarda un gran cuadro del autor de la caja de Santa Úrsula, que representa á San Cristóbal, y la Pinacoteca de Munich contiene otra preciosa creacion de Memling, *Las Siete alegrías de la Vírgen Santísima* (núm. 665 del catálogo), formando contraste con *Los Siete dolores de María*, que se ven en el museo de Turin (núm, 358 del catálogo). Aquel cuadro de Munich, que el Sr. Sulpicio Boisserée, en una carta dirigida á Goethe en Enero de 1814, llamaba un mundo pequeño, contiene la historia gloriosa de la Vírgen desde la Anunciacion hasta la Asuncion, exceptuada la

Pasion, siéndolo reunido todo en un solo paisaje.

No hablaré de las miniaturas de Memling, que se custodian en el Belvedere de Viena, en el Louvre de París, en los Uffizi de Florencia, en Lóndres, etc., ni de los retratos que salieron de la mano del fecundo pintor que, junto con Juan Van Eyck, fué el más distinguido retratista de la escuela primitiva de Flándes.

Uno de los cuadros más grandes atribuidos con razon á Memling, que yo vi en 1876, lo posee la capilla del canónigo Greverade en la catedral de Lübeck, un altar cuyas puertas muestran una perla del arte neerlandés, la Anunciacion de Nuestra Señora y las figuras de San Blas, de San Egidio, de San Juan Bautista y de San Jerónimo, miéntras el cuadro principal representa la Crucifixion, y las alas la Pasion, la Resurreccion y la Ascension. ¡Qué armonía tan hermosa del cielo con los sucesos de la tierra, viéndose en Getsemaní las tinieblas de la noche, en los cuadros siguientes el alba, en el cuadro medio la claridad completa del dia, en el cuadro del Santo Entierro el crepúsculo! ¡Qué riqueza de pensamientos y de figuras, qué calor en la expresion, qué verdad en la ejecucion de las cabezas, qué colorido tan vigoroso! Pero la figura principal, el Redentor, es como el Cristo de Rogel Van der Weyden, bastante enjuta de carnes, y asi-

mismo las otras figuras masculinas tienen algo de duras y flemáticas. Hay tambien algunos rasgos grotescos que chocan en un asunto tan severo como la Crucifixion, por ejemplo, una mona que teme que un niño le quite una fruta. El marco del cuadro ostenta el año de 1491, es decir, la fecha más antigua de todas las composiciones conocidas de nuestro artista. Este, segun lo demuestra aquella concepcion, habia madurado ya y habia trocado la dulce piedad del sentimiento y la gracia de que hizo pruebas en la representacion de las figuras juveniles de Santa Úrsula y de sus santas compañeras, por una contemplacion grandiosa y profunda.

Réstame hablar de un cuadro portentoso que yo siento no haber visto, pero que todos están conformes en llamar una maravilla; la representacion más cumplida del Juicio final que el arte septentrional habia creado hasta fines del siglo xv, cuadro que por la verdad y la nobleza, por la variedad y la sábia moderacion, ocupa un lugar privilegiado en todas las composiciones de aquel asunto, desde los maestros de la escuela primitiva de Colonia hasta Cornelius. Aquel cuadro lo guarda la iglesia de Santa María de Danzig, y llegó á aquella ciudad merced al atrevido navegante Pablo Beneke que, teniendo una patente de corso en la guerra de la Coalicion anseática contra Inglaterra, apresó en

1473 la nave que viniendo de Sluys, el puerto de Brújas, llevaba á bordo aquel cuadro. Los aristarcos más severos elogian la sin par belleza de la alta puerta del cielo, ejecutada en el estilo gótico y adornada con infinitas torrecillas y azoteas, en las cuales se encuentran coros de dulcísimos querubes: conducen á esta puerta numerosas gradas de cristal, y el sendero de los justos, que se acercan desnudos, así como estuvieron al salir de las tumbas, y con el paso firme, propio de los que tienen una conciencia pura, y á quienes San Pedro, una figura bellísima, recibe al pié de la escalera, miéntras los Angeles les presentan vestidos á la entrada de la puerta del cielo, ostenta la verdura fresca del césped en que reverberan pedrerías y brillan margaritas y violetas y amapolas de hojas de púrpura reluciente y de pétalos de oro, siendo ejecutado todo con el mayor esmero posible. No hay que buscar escenas dramáticas en los grupos de los bienaventurados, pues eso estorbaria la impresion de quietud altísima y de bienaventuranza igual; pero la pintura de los infelices lanzados en la noche del infierno dió alimento á la fantasía del artista que trataba de retratar en ellos los grados distintos de desesperacion, de despecho, de lamentacion, y la índole de los sexos, de las edades y de los caractéres.

Sin la espada victoriosa de Blücher, que nos re-

conquistó aquel cuadro usurpado por los franceses en 1807, aquel lienzo, timbre de Danzig, hubiera tenido quizá la triste suerte de las pinturas de Juan Flamenco en el monasterio de Miraflores. Pero ¿quién es el pintor de aquella obra maestra? El profesor Hotho, que publicó en 1843 una Historia de la pintura alemana y neerlandesa, creia que Memling era el autor, opinion que fué adoptada por Passavant, y despues tambien por el Sr. Waagen. Pero los Sres. Schnaase y Oetker abrigan dudas respecto á ella, diciendo el primero que el Juez supremo y los Apóstoles que figuran en aquel cuadro tienen rostros del todo vulgares, miéntras que Memling prestaba siempre á las figuras masculinas cierta idealidad, y que ademas demuestra aquel lienzo una seguridad y destreza en el dibujo de lo desnudo, que se busca en vano en los cuadros posteriores de Memling, por ejemplo, en la Crucifixion de Lübeck.

Para concluir, diré que Memling ha de ser tan simpático para los españoles, que pueden admirar creaciones suyas en Madrid, como para los colonienses, que le aman como á quien con suave pincel hizo el trasunto de Santa Úrsula, y para los habitantes de la dichosa, de la escogida Brújas que, honrándose con su nombre y su inspiracion, saludaron su estátua, inaugurada el 3 de Setiembre de 1871,

adornando el Mercado de Miércoles, denominado hoy plaza de Memling. Pero un maestro como éste, cuyas obras grandiosas se hallan dispersas en el globo, conservando áun hoy la frescura de sus colores; un maestro como Memling, cuya memoria publica el mármol de la Walhalla, y cuya paleta peregrina la bendijo el cielo, pertenece al mundo entero.

## XVI.

### Los sucesores neerlandeses de los hermanos Van Eyck.

Siguieron los gloriosos derroteros de los hermanos Van Eyck, ademas de Juan Memling, los pintores neerlandeses *Pedro Cristus*, *Hugo Van der Goes*, *Justo ó Jodoco de Gante*, *Gerardo Van der Meire*, *Rogerio Van der Weyden*, *Dierick Bouts* y *Gerardo David.*

El primero de los citados artistas, *Pedro Cristus*, en cuyas obras están predominantes las hermosuras del color y el propósito de fijarse en la reproduccion de los detalles en trajes, en joyas y en multitud de objetos, aparece en los documentos de Brújas en 1451, 1454, 1462, 1467 y 1472 como miembro del gremio de pintores (la llamada *Gilda* (1) *de San Lúcas*)

(1) Gilda es una palabra viejo-sajona que significa cofradía.

de aquella ciudad. Era natural de Baerle cerca de Deynze. No se sabe cuándo nació ni cuándo murió. Por largo tiempo se le supuso discípulo de Huberto Van Eyck, pero hoy semejante filiacion artística es abandonada, y con mucha razon, en vista de los documentos de Brújas. No le concederémos sino un puesto secundario en la Walhalla de los primitivos neerlandeses, comparado con los *Van Eyck*, *Van der Weyden*, *Memling* y *Gerardo David*, pues á sus figuras falta la vida dramática y hasta la vulgar; en cambio su color tiene un esmalte que rivaliza en frescura con el de Juan Van Eyck, que fué su modelo y la fuente de que derivaba el caudal de su talento pictórico. Sus cuadros revelan un tecnicismo brillante en la pintura de las cosas accesorias, como el esplendor del metal, de las joyas, del vaso trasparente, y las formas de la naturaleza meridional. El baron Alberto de Oppenheim, residente en Colonia, posee un cuadro de *Pedro Cristus* representando el desposorio de Santa Godeberta, y en el Museo de Madrid se conserva una tabla suya en que se hallan reunidas la Anunciacion, la Visitacion, el Nacimiento y la Adoracion de los Reyes. Ambos cuadros muestran las mismas cualidades y defectos. Antes existian en una iglesia de Búrgos dos alas de un retablo debido á *Pedro Cristus*, pero hoy se hallan éstas en el Museo de

Berlin (núm. 529 A y B del catálogo). Representa la una la Anunciacion, la Adoracion de los Pastores, la otra el Juicio Final, ostentando éste un pensamiento verdaderamente genial del pintor, que consiste en hacer del arcángel Miguel, presentado en primer término con su coraza fulgurante y alas brillantes, un punto de unidad del cuadro.

El pintor *Hugo Van der Goes* aparece como rutilante planeta en la esfera del arte germánico, aunque se ha conservado sólo una tabla suya, pero basta ésta para asegurarle la gloria que al vivo le concedian sus contemporáneos, y al muerto un epitafio que dice:

PICTOR HUGO VAN DER GOES
HUMATUS HIC QUIESCIT.
DOLET ARS CUM SIMILEM SIBI MODO NESCIT.

Vió la luz en Gante y alcanzó en 1473 la dignidad de decano de la Gilda de San Lúcas, de su ciudad natal. Pero ya en 1475 retiróse al monasterio de agustinos el llamado Claustro Rojo, cerca de Soignies, siguiéndole á la celda su gloria artística, pues el archiduque Maximiliano no dejaba de honrarle con sus visitas, y á veces vióse al pintor monje, con perjuicio de su salud, participar de la rica mesa de sus ilustres huéspedes, y por los años de 1479 fué llamado á Lobaina como tasador de unas

tablas de Dierick Bouts. «Recibió, como dice don Pedro Madrazo en un artículo publicado en el acreditado semanario ilustrado universal *La Academia*, correspondiente al 30 de Agosto de 1877, en pago de su trabajo como tasador un jarro de vino del Rhin, que el Municipio agradecido le mandó á la *Posada del Ángel*, próxima al monasterio. Modesta retribucion por cierto para los tiempos que alcanzamos, pero ménos despreciable si se la compara con la que el monje de Berceo apetecia en el siglo XIII para su *prosa* de la vida de Santo Domingo de Silos, que estimaba bien pagada con un *vaso de buen vino*.»

Al regresar *Hugo Van der Goes* experimentó una enfermedad mental que no le abandonó hasta su muerte, acaecida en 1482. ¡Qué lástima que no se haya conservado aquel lienzo suyo que figuraba á David á que viene acercándose Abigail acompañada de sus doncellas, teniendo todas no sé qué de honesto y casto, de modo que aquel cuadro podria llamarse la escuela de las mujeres!

Hugo lo pintaba, siendo sus maestros el amor y las Gracias, y retrataba en una de aquellas doncellas la á quien amaba en secreto, la hija del rico ciudadano de Gante, Jacobo Weytens, en cuya casa y para el cual ejecutaba el mencionado cuadro. Quizá ese amor, que no fué coronado por himeneo, le

llevó al claustro y despues á la melancolía, y por fin al sepulcro. Pregona aún hoy la gloria del infortunado artista la tabla que en Brujas ó Gante, por encargo de un agente de los Médicis, Tomás Portinari, á la sazon en Brujas, pintaba para la Iglesia del hospital de Santa María de Florencia, y que hoy existe en el Museo de dicho hospital. Ante el encanto misterioso, ese *quid divinum* de aquella tabla, sentimos una dulce tranquilidad en el alma, que se desprende del ruido exterior, y saludamos el brillo apacible de una luz indefinida. La tabla central de aquel cuadro representando la Adoracion de los pastores, es una composicion originalísima y sumamente rica. El Niño-Dios está representado como la luz que ilumina toda la escena. Las figuras son de un tamaño que se aproxima al natural, ofreciendo marcado individualismo. A pesar del realismo de las cabezas, el espectador se siente trasportado á una esfera ideal, contemplando la dulce fisonomía de la Vírgen y de los ángeles. El amor del artista á la naturaleza se manifiesta en la esmerada ejecucion de los detalles. El colorido es vigoroso y armónico, y si falta aquel esmalte que distinguió á la primitiva escuela flamenca, es culpa probablemente de los estragos del tiempo y de la mano todavía más fatal de los restauradores.

Contemporáneo de Hugo Van der Goes y de Pe-

dro Cristus fué *Justo ó Jodoco,* natural de Gante, que vivió en Italia, hermoso jardin coronado de montañas que se remontan hasta su cielo, siempre azul y trasparente.

Pintó en Urbino, por encargo de la cofradía del *Cuerpo de Cristo*, de aquella poblacion, segun dicen las cuentas de dicha corporacion relativas á los años de 1465 á 1474, la *Última Cena*, que ántes guardaba la iglesia de Santa Agata de Urbino, y que en el dia adorna la galería de la misma ciudad. En esta *Cena* Jesus y sus doce comensales no ocupan los cuatro costados de una mesa, como se ve en otras representaciones del mismo asunto, sino que el Salvador se ha levantado ya, y estando en el centro del lienzo, se da en manjar de vida á un apóstol arrodillado; tres otros parecen haber recibido ya la Hostia, segun lo anuncia el santo recogimiento con que oran arrodillados; otros la esperan aún, y sólo los tres últimos están de pié, entre ellos Júdas Iscariote asiendo una botella de vino que se halla en la mesa. A la derecha se ve á un héroe de la guerra, el Duque Federico de Urbino, conversando con el veneciano Caterino Zeno, que por encargo del Shah de Persia, le invitaba participase de la guerra comun contra los turcos. La augusta ceremonia de la última Cena de Cristo se verifica en un lugar que se parece al coro de una iglesia, flotando á la dere-

cha y á la izquierda un ángel con alas grandes y traje largo. El artista habrá eternizado en aquel lienzo al Duque de Urbino, porque éste contribuyó á los pagos de la obra encargada por la cofradía. ¡Gloria á las corporaciones religiosas y civiles del siglo xv, que con reiterados encargos protegieron y alentaron al arte! La composicion de *Justo de Gante* adolece de las cualidades y defectos de la primitiva escuela flamenca; la postura de Cristo es forzada, los movimientos tienen algo pesado, los pliegues de los ropajes son recargados; en cambio las facciones de los Apóstoles tienen una expresion entrañable y variada, las figuras del Duque y del Embajador veneciano muestran en su dignidad unida al donaire un elemento italiano, y el lienzo entero ostenta una belleza de contornos que se encuentra sólo raras veces en los cuadros italianos de aquel tiempo.

En los registros de la Gilda de San Lúcas de Gante se halla tambien el nombre del pintor *Gerardo Van der Meire*, que se encontraba entre los vivos aún en 1474. Una antigua tradicion le llama autor del tríptico de la iglesia de San Bavon de Gante, cuya tabla central representa la Crucifixion, miéntras el ala derecha figura á Moisés, y la izquierda, la adoracion de la sierpe de bronce. Las composiciones son ricas y simétricas, pero sin encanto

alguno, y los movimientos de los personajes son violentos.

El maestro neerlandés más célebre despues de muertos los Van Eyck y que con muy legítimos títulos figura al frente de la scuela eyckiana, es el á quien Alberto Durero en su diario llamaba «el gran maestro Rudier»; el á quien la ciudad de Brusélas nombraba en 1435 *pintor de la ciudad;* el que, segun las exploraciones del archivero de Brusélas, Adolfo Wauters, en los archivos de Bélgica (1), murió en Brusélas en 1464, probablemente en 16 de Junio, *Rogerio Van der Weyden*, el renombrado, el soberano autor del soberbio *Descendimiento* del Escorial.

Los registros del gremio de pintores de Tournai dicen que *Rogelet de la Pasture* (2) entró de discípulo en el estudio del maestro Roberto Campin en 5 de Marzo de 1426, y los documentos de dicho gremio contienen tambien una cuenta referente á las luces para las exequias del «maistre Rogier de la Pasture, natyf de cheste ville de Tournay, lequel demoroit á Brousselles.» (Maestro Rogerio Van der Weyden, natural de la ciudad de Tournai, y residente en

(1) *Wauters, Rogerio Van der Weyden, sus obras, sus discípulos y sus descendientes*, Brusélas, 1856.

(2) Rogelet de la Pasture es la traduccion francesa de Rogerio Van der Weyden.

Brusélas.) El maestro de Tournai es, pues, una misma persona que el maestro de la ciudad de Brusélas.

*Rogerio Van der Weyden* estuvo en 1450, como sabemos por una anécdota referida por Facius, en Roma, y dejó de existir, como ya hemos mencionado, en 1464, teniendo dos hijos, de los cuales, uno, de nombre Pedro, cultivaba el arte de su padre. ¡Ojalá que existiesen aún las tablas de Rogerio que adornaban el Salon de Justicia, la llamada *Cámara de oro* de las Casas Consistoriales de Brusélas, que Alberto Durero admiró en 1522 y que se veian aún en 1690, cuando Felibien elogiaba la expresion de las figuras por sobresalir ésta de todo lo bello que otros pintores habian hecho hasta entónces. Dos de aquellas tablas representaban una leyenda del emperador Trajano, y otras dos la del Conde Herkenbald. Segun todas las probabilidades, perecieron en el incendio de las Casas Consistoriales durante el bombardeo de 1695.

Otra famosa composicion de Rogerio es el *Descendimiento*, de que existen algunas copias, habiendo salido dos de la mano del propio autor. Así es obra del mismo Rogerio el *Descendimiento* que se encuentra en la iglesia de San Pedro de Lobaina y que contiene la fecha de 1443. Gozaba áun de mayor renombre el ejemplar que estaba en la iglesia de

Santa María, fuera de Lobaina, y que la gobernadora de los Países-Bajos, María de Hungría, mandó á España, donde lo salvaron en un naufragio. Hay en España tres ejemplares del *Descendimiento*, uno en el Escorial y dos en el Museo de Madrid, siendo obra genuina é indubitada de Rogerio el del Escorial. Otras copias hay en Alemania y Holanda. ¿Cómo explicarémos la sensacion que experimentaron todos al contemplar aquel. cuadro? «Es, como dice bien el doctor Cárlos Schnaase (*Historia de las Bellas Artes*, Düsseldorf, 1876, tomo VIII, página 174), producida por el duelo enérgico de que está poseido cada personaje del cuadro.» En éste no existe la simetría ni la delicadeza de líneas que nos encantan en las composiciones de Juan Van Eyck, sino que todo está subordinado á los fines de la excitacion trágica.

Otra composicion de Rogerio es un tríptico que representando *El Nacimiento de Jesus*, *El Descendimiento* y *La Aparicion del Señor á su Madre despues de su Resurreccion*, fué regalado por el rey don Juan II en 1445 á la Cartuja de Miraflores, segun dice D. Antonio Ponz en su *Viaje de España*, Madrid, 1783, tom. XII, pág. 57. Pero aquel tríptico desapareció del claustro, y los críticos competentes como el Doctor Schnaase lo creen idéntico con el que guarda el Museo de Berlin y que llamarémos

con el precitado doctor un himno verdaderamente poético á la Vírgen, que ha merecido la corona de la vida por su pureza, por su dolor profundo y por su perseverancia victoriosa.

Entre las obras más famosas de Rogerio figuran tambien los *Siete Sacramentos* del Museo de Amberes y los del Museo de Madrid. Ambos cuadros son trípticos, pero la composicion es distinta.

Por su tamaño y su importancia sobresale *El Juicio Final* del Hospital de Beaune, que recuerda el célebre retablo de Gante de los hermanos VanEyck, y que el Sr. Passavant en 1843 reconoció primero cual obra del autor del famoso retablo de Miraflores.

Sería prolijo mencionar las composiciones de Rogerio que se conservan en el Instituto de Mr. Staedel de Francfort, en la Pinacoteca de Munich, en el Museo de Berlin, en el Belvedere de Viena, en el Museo Real del Haya, en los Ufici de Florencia y en la Galería Nacional de Lóndres. Su gloria se difundia por todo el Occidente, y el estudio del maestro eminente que trabajó durante treinta años, vió discípulos de muchos países de Europa. Pero ¿en qué consiste el carácter distintivo de sus obras? *Rogerio* es por excelencia el pintor del movimiento dramático, de los sucesos trágicos, y aumentando éstos con los acentos de su propio sentimiento, hizo una

impresion inmensa sobre la masa popular. Compartió con los Van Eyck un estudio asiduo de la naturaleza, pero no pudo rivalizar con ellos respecto al colorido, y sus personajes nos extrañan por una falta de carnes que raya en lo ascético.

La Escuela de Flándes (1) se extendió por el

(1) Ofrece sumo interes reconocer la escuela de Van Eyck hasta en la pintura sevillana, en que desde mediados del siglo XV se aceptaba como fundamento permanente la prediléccion por el colorido y por el estudio de la naturaleza. Así en la Exposicion restrospectiva celebrada por la Academia hispalense en el mes de Abril de 1877, y que comprendia la serie de la pintura sevillana desde el siglo XIV hasta Murillo, que es la eterna gloria y el hermoso coronamiento de la Escuela Hispalense, veíase, segun refiere D. Cláudio Boutelou en el semanario madrileño *La Academia* del 7 de Agosto de 1877, una tabla de Juan Nuñez, que fué el mejor discípulo del patriarca de la pintura sevillana, Juan Sanchez de Castro, en la que se conoce desde luégo una obra plenamente en el gusto de la escuela neerlandesa. El estilo eyckiano dominó en Sevilla y su provincia durante la segunda mitad del siglo XV y principios del XVI, siendo un período de inmensa produccion artística. Como pinturas del siglo XV, correspondientes al mismo estilo, recuerda el Sr. Boutelou, en Sevilla, entre otras, dos en la parroquial de San Vicente, una en Santa Ana, en Triana; la importantísima de Juan Nuñez, en la catedral; el soberbio retablo de la capilla del Seminario, que pertenece á principios del siglo XVI; el curioso retablo de Batea, de la catedral, así como en la parroquial de San Andrés, la hermosa tabla que figura á *Santa Lucía* y el *Arcángel San Miguel*, pintura en la que se lee en una de las losas del pavimento la palabra «Majorga». Al abandonarse la Escuela de Van Eyck, se iniciaban en Sevilla, como dice el señor

condado de Holanda y entronizó el estilo eyckiano en Haarlem, donde aparecen como representantes de la escuela flamenca *Alberto Van Ouwater* y su aventajado discípulo *Guerrit Van Haarlem* y *Dierick Bouts*, siendo el más notable el último de los tres que llevó tambien en sus dias el nombre, siquiera equivocado, de Dierick Stuerbout.

Dierick *Bouts*—así es su verdadero apellido—vió la luz en Haarlem y fijó su residencia en Lobaina por los años de 1450. Falleció entre Abril y Agosto de 1475. Acerca de este pintor, que es el más eminente de los pintores holandeses del ciclo de los Van Eyck, sacaron de los archivos de Bélgica nuevas importantes Mr. Van Even, autor de *Los artistas del palacio municipal de Lobaina*, que salió en 1852, y de otras obras, y el archivero de la ciudad de Brusélas, Mr. Adolfo Wauters, que publicó en 1863 la obra *Thierry Bouts ó de Haarlem y sus hijos.* Véase tambien acerca de este pintor, á quien quizá podria

---

Boutelou, dos tendencias, la una conforme á la direccion de la pintura romana y florentina, que producia pintores como Luis de Vargas, Villegas Marmolejo y Pablo de Céspedes; y la otra, que prestaba más atencion al color y á la realidad, y señalaba el camino seguido por los artistas venecianos y en parte tambien por los flamencos del tiempo de Pedro de Campaña, direccion que dió vida en Sevilla al gran maestro Juan de las Roelas y que fué la base para el mismo Zurbarán.

decirse que hubiese imitado Fernando Gallegos, el artículo que el distinguido académico D. Pedro de Madrazo publicó en *La Academia* de los Sres. Don Francisco María Tubino y D. J. de D. de la Rada y Delgado, correspondiente al 23 y 30 de Agosto de 1877. Hé aquí la fórmula franca de la impresion que las obras de *Dierick Bouts* produjeron á dicho académico en conformidad con los críticos alemanes como Kugler y Eisenmann: «Adolece, como Fernando Gallegos, de faltas de proporcion en sus figuras, de no poca dureza en los contornos, de puntos de vista violentos en las perspectivas; á todo lo cual añade, para que estos defectos le sean ménos fácilmente perdonados, no pocos tipos feos ó vulgares en sus personajes. Sus grandes cualidades son: un estudio asiduo de la naturaleza en estos mismos personajes,—en sus facciones, en sus ropajes, en su ejecucion sobre todo,—un gran sentimiento de la forma que á cada uno de ellos anima (pasion con harta frecuencia personalísima del modelo, y extraña al asunto), y un esmalte de color que rivaliza en trasparencia con el de Rogerio Van der Weyden.»

Dos cuadros de *Dierick Bouts*, encargados por la cofradía del Sacratísimo Sacramento de la colegiata de San Pedro de Lobaina, existen aún en aquella iglesia, representando el uno, que es un

tríptico, *El Martirio de San Erasmo*, y el otro, que es tríptico tambien, *La Cena*. Separadas de la tabla central del cuadro de *La Cena*, las dos alas ó portezuelas adornan los Museos de Berlin y de Munich. Divididas en dos cada una de las alas, el argumento de la de Berlin es: la primera celebracion de la Pascua; Elías alimentado en el Desierto por el ángel, y el de la de Munich: Abraham y Melchisedech, y los israelitas recogiendo el Maná. El cuadro de *La Cena* está lleno de uncion y de solemnidad, siendo una maravilla por la representacion de los caractéres. Nótase la gravedad en la concepcion de la figura del Señor, que espresa más la impresion del dolor que la de la belleza varonil ó de la dignidad imponente. Ese fué el tipo predilecto de la escuela del bajo Rhin, y conociendo la diversidad del gusto, no extrañamos que ese Cristo, que tanto admiran los Van Even y Schnaase, haya parecido al Sr. D. Pedro de Madrazo un tipo poco simpático. Pero el crítico español está conforme con los alemanes en elogiar las hermosas cabezas de los Apóstoles, todas diversas y todas adecuadas: San Pedro parece á la vez hermoso, severo y vigoroso, miéntras San Juan parece clemente. Son muy dignos de notarse tambien el movimiento de las manos, la esmerada ejecucion de los piés, el trazo de los pliegues y la armonía en el color de los ropajes.

En 1468 *Dierick Bouts* fué nombrado pintor de la ciudad de Lobaina, y pintó para el salon de las sesiones del Consejo Municipal el cuadro del *Juicio Final*, que entregó terminado en 1472. Para preservar aquella obra de todo daño, la encerraron en una especie de armario, y no obstante estas precauciones, desapareció el cuadro del palacio comunal, y de sus archivos todo rastro de su existencia. Estos lo mencionan por postrera vez en el siglo XVII.

*Dierick* hizo tambien dos tablas de las cuatro que le fueron encomendadas para exornar «la Sala de retratos y pinturas» del palacio municipal de Lobaina. Representan una leyenda del emperador Othon III, que demuestra que los príncipes no deben apresurarse á pronunciar sentencias de muerte cuando están dominados por la cólera, pues conviene que ántes apuren la verdad de los hechos. Estos cuadros, de significacion moral provechosa, sacada de la historia, á semejanza de los de Rogerio Van der Weyden, que decoraba el Salon de Justicia de Brusélas, ocupan hoy en el Museo Real de la misma ciudad el puesto de honor en el salon destinado á la pintura flamenca del siglo XV, y recordarán al Sr. D. Pedro de Madrazo, más todavía que los cuadros de *La Cena* y del *Martirio de San Erasmo*, los caractéres distintivos de los cuadros de Fernando Gallegos, tal como aparece su estilo en la *Aparicion*

*de Santa Leocadia al rey Receswintho*, que se conserva en la catedral de Zamora, capilla del cardenal de Mella.

Para caracterizar á *Dierick Bouts* diré que contemplaba, como *Rogerio Van der Weyden*, más la severidad que la idealidad serena de la vida; y lo que le distingue de todos los otros pintores flamencos es que empezaba á desarrollar la *pintura de paisaje*, cuyos primeros ensayos se observan en los Van Eyck.

Réstame decir una palabra acerca de un pintor eximio de que se habia perdido toda tradicion personal, y á quien hoy ya se venera poco ménos que como émulo del gran *Memling*. Ese pintor se llama *Gerardo David*. ¿Qué es la gloria humana si un artista de la valía de éste fué condenado al olvido? Mr. Jaime Weale alcanzó en 1861 el lauro de haber descubierto de nuevo el nombre de este pintor eminente.

Nació *Gerardo David* en la segunda mitad del siglo xv, siendo hijo de Juan David Van Oudewater. Perteneció desde 1464 al gremio de pintores de Brujas, y falleció en aquella ciudad en 1523. Pintó en 1509 el retablo del convento de Carmelitas de Brújas, pintura admirable que él mismo regaló al convento, pero la cual desde 1805 está en el Museo de Rouen. Esta hermosa composicion figura á

la Vírgen, de fisonomía severa, con el Niño, que en ambas manecillas lleva un gran racimo de uvas. Detras de la Vírgen se ven en pié dos ángeles tocando instrumentos, y la rodean algunas santas mujeres, ataviadas todas y llevando la mayor parte un libro en la mano. Detras de ellas está de pié un hombre, y del otro lado, una mujer. Las Santas Mujeres son tipos ideales que recuerdan el cuadro de Memling, del desposorio de Santa Catalina. La Vírgen y el Niño parecen retratos. Merecen los mayores elogios la hermosura del color, el modelado y el dibujo, la disposicion de los paños y el partido de los pliegues.

Así como Rogerio Van der Weyden y Dierick Bouts habian decorado un salon de Justicia, decoró *Gerardo David*, en 1498, el de Brújas con dos tablas que se conservan en el Museo de la misma ciudad. Representan un escarmiento para los jueces injustos: un juez corrompido, á quien el rey Cambyses hizo quitar la piel. Cuatro verdugos, dotados de mucho individualismo, ejecutan la bárbara operacion, presenciándola el Rey y su séquito. En el fondo aparece ya el asiento forrado con la piel del juez criminal y sentado en él el nuevo juez. La hórrida escena está retratada con *fiero realismo*, con una verdad repugnante; y cuando las tablas estaban en el Museo Napoleónico de París, la re-

presentacion de aquel sangriento drama interesó al vulgo lo mismo que si hubiese asistido á una ejecucion.

Para concluir, haré mencion de un cuadro poéticamente sublime, un tríptico que pertenece al señor Artaria, residente en Viena. Es de particular hermosura la tabla central que representa el triunfo de la cruz: el arcángel Miguel, de belleza severa, de quietud peregrina, en vestidura sacerdotal, desnuda la cabeza, teniendo en la izquierda un escudo de plata y en la derecha una cruz que le sirve de lanza. Siete diablos, que parecen haberse escondido en los pliegues de su manto, salen de él, acosados por la lanza: ostentan sus cabezas que, contrastando con las que se ven en los cuadros de la Edad Media y que casi siempre rayaban en lo cómico, son severas y de ninguna manera feas. Sobre todo, una tiene mucha verdad, recordando el tipo de un monje gordo. Forma el fondo del cuadro un paisaje peñascoso, y en la parte alta vese á Dios Padre bendiciendo al arcángel, y debajo de Dios Padre tres ángeles que con sus cruces lanzan á tres diablos al abismo.

*Gerardo David* es el pintor privilegiado de la severidad profunda y de la melancolía suave y tranquila; vivirá siempre en la pintura que adorna el Museo de Rouen, y en ese aire que rodea y envuel-

ve sus Santas Mujeres encontramos la fe, la piedad y la serenidad de las esferas superiores más allá de la region de las tempestades humanas.

## XVII.

### Martin Schongauer y Miguel Wolgemut. (Dos precursores de Alberto Durero.)

Proponiéndome formar un ramillete con lo más ilustre en las Bellas Artes del mundo germánico, no debo omitir los nombres de *Martin Schongauer* y de *Miguel Wolgemut*. Y á probar que Alemania se envanece con artistas eminentes que la *Walhalla* no ha recibido todavía en su seno; con *Martin Schongauer*, talento enérgico que comunicaba á cuanto producia un carácter especial, y que en sus cuadros tenía tambien las tintas suaves y apacibles, maestro que con su espíritu fecundaba al de Alberto Durero y con *Miguel Wolgemut*, maestro del gran hijo de Nuremberg, va enderezado este artículo.

*Martin Schongauer*, cuyas obras, segun decia Wimpheling diez y siete años despues de la muerte del maestro, pasaron á Italia, España, Francia é Inglaterra, es el más ilustre pintor aleman del siglo XV,

y así como conquistó la admiracion de sus contemporáneos que le llamaron *pictorum gloria*, la rama inmortal de laurel adornará su nombre en la posteridad. Cuanto ménos se conoce su vida, tanto más son conocidas y estimadas sus obras. Nació en Colmar (Alsacia), de una gente patricia que desde el siglo XIII vivió en Augsburgo, y que debió su cuna á la ciudad pequeña de Schongau, situada en la Baviera alta, á la orilla izquierda del Lech, de la parte superior de Augsburgo, la reina del Lech. El fundamento de su arte lo constituye su conocimiento de la escuela primitiva de Flándes, que atraia hasta á un italiano, Antonelo de Mesina, que trasplantaba aquel nuevo arte al Sur, la escuela de los hermanos van Eyck, los primeros que descubrieron el alma del hombre en su rostro y encontraron su reflejo en la naturaleza libre, aquella Escuela que desde Brújas, que llamarémos con Mauricio Thausing, la cuna de la pintura moderna, se extendia sobre Colonia, Colmar, Augsburgo, Ulm y Nuremberg. Una carta que el pintor de Lieja Lamberto Lombard escribió á Vasari el 27 de Abril de 1565, dice expresamente que Martin Schongauer fué discípulo del pintor patético Rogerio Van der Weyden. Eso lo demuestran sus obras; pero á pesar del realismo neerlandés que ostentan, revelan tambien una idealidad ingenua y verdaderamente ale-

mana, una virginidad, una pureza de sentimiento que lo trasfigura todo, y á veces aquella delicadeza femenil que se admira en Juan Memling, miéntras los pintores de Colonia, cuyas obras, que cautivan el corazon del espectador, habrá probablemente conocido Martin Schongauer en sus peregrinaciones á Flándes, tienen algo de infantil y angélico. Pero al lado de aquella delicadeza entrañable, se encuentra en el maestro de Colmar tambien una aspiracion trevida hácia lo fantástico, emanacion del espíritu de la Edad Media. Esto explica la aficion de Miguel Angel, ese genio varonil, que por la profundidad de su espíritu y la nobleza de su ánimo se parece á Dante, y que por su altivo amor á la libertad y por la pureza de su carácter, recuerda á los héroes de la antigua Roma, y por su abstinencia á los espartanos; ese artista cuyas creaciones tienen una fuerza irresistible como las fuerzas desencadenadas de la naturaleza, y de quien dijo Ariosto: *Michel piú que mortale ángel divino*, profesaba cariño en su juventud á las composiciones del artista aleman, llamado por los italianos *Bel Martino*, y por los franceses *Beau Martin*, y copiaba su grabado *La tentacion de San Antonio*, mostrando al santo ermitaño, á quien nueve diablos, dotados de todos los horrores que podria inventar la fantasía más desenfrenada, llevan por los aires martirizándolo. Pero el

autor de grabados tan fantásticos descendió tambien á la vida real, pintándonos escenas de la existencia de la gente rústica.

Entre sus pinturas mencionarémos á la *Vírgen del Rosal* (Madonna im Rosenhag), que se encuentra en la sacristía de la iglesia de San Martin de Colmar. Es el mismo asunto profundamente poético é idílico que representaba en Colonia el maestro Esr téban, pintándonos á aquélla en que agotó el Señor todos sus dones, la Madre Hermosa del Salvador, cual delicada flor entre las flores. «Los alemanes, dice bien el Sr. Alfredo Woltmann, preferimos ver á la Vírgen en su sencillez humana, miéntras los italianos se complacen en retratarla cual reina de los cielos, sentada en el trono y de fulgor bañada.» Así en el lienzo de Martin Schongauer se ve á la Vírgen de tamaño natural, llena de pureza y de blanda melancolía, sentada en un banco sencillo, teniendo á sus piés la jugosa verdura del césped en que arden fresas y en que florecen flores del campo, brindándole aura fragante de sus gratos aromas, y apartada del mundo por un espeso seto de rosales en que las avecillas están jugando y le brindan plácidos trinos, miéntras por encima de su cabeza vuelan los angelitos con vestiduras azules y llevando una corona para adornarla. María, la de la cabellera abundante, está llevando al Niño que abraza su cuello, y segu-

ramente, desde el severo Huberto Van Eyck, no fué creado en los países del Norte ningun retrato de la Vírgen que igualase á la de Martin en majestad y alteza.

Otros preciosísimos idilios, semejantes á éste y debidos al pincel de nuestro pintor, que con felicidad tanta estudiaba á los neerlandeses, aunque no alcanzó su colorido hermoso, los guardan la Pinacoteca de Munich, el Belvedere de Viena y la galería de Kensington de Lóndres. Dos altares de nuestro artista, que ántes adornaban el monasterio de Isenheim, se encuentran hoy en el Museo de Colmar, ciudad en que Martin Schongauer murió el 2 de Febrero de 1488, y no se sabe si se debe atribuir la palma al altar en que se ve á la dulce María arrodillándose llena de humildad encantadora ante el Niño, ó al que representa á San Antonio, lleno de una dignidad que llamarémos estatuaria.

Pero áun mayor gloria conquistó Martin cual grabador que cual pintor. Los grabados en cobre carecen de lo que podria llamarse el elemento musical de la pintura, á saber: el encanto de los colores; pero en cambio en ellos levántase la pintura á la altura de la poesía, dando expresion en los dibujos á las ideas que mueven el tiempo. El arte de grabar, que parece haber salido del taller de los plateros, es el hermano del arte de la imprenta, ha-

ciéndose ambos los heraldos del movimiento espiritual. La patria de estas dos artes es Alemania; y si Martin Schongauer, que nació de una familia de plateros, no fué, como decia el gran Benvenuto Cellini, el inventor del arte de grabar en cobre—y efectivamente esa gloria no la tiene, pero tampoco el florentino Finiguerra, á quien la atribuye Vasari en la segunda edicion de sus biografías, que salió á luz en 1568— ha sido al ménos el grabador genial que abrió las sendas de aquel arte á Alberto Durero.

Tambien en sus grabados ha querido probarnos que tenía dos cuerdas en su arco, y que no sólo era el pintor de lo idílico y de lo encantador, sino de lo fantástico. En los grabados que representan la Pasion de Nuestro Señor, supo retratar en las figuras de los enemigos de Jesus el último grado de fealdad repugnante, sin duda para que tanto más brille la figura sobrehumana del Redentor; pero junto á estas figuras se encuentran otras que revelan la ternura más entrañable.

El otro precursor de Alberto Durero es su mismo maestro *Miguel Wolgemut*, el representante más distinguido de la *Escuela media de pintura de Nuremberg*, Escuela más jóven que la de Colonia, la ciudad arzobispal, y la de Praga, la ciudad régia.

Con el más profundo respeto pronunciamos el nom-

bre de la *Escuela de Nuremberg*, que se fundó en una poblacion sana y vigorosa, en la conciencia de un pueblo independiente. ¡Salve, oh Nuremberg! ciudad de recordacion tan grata para el corazon de los germanos, Brújas de Alemania, los Mecénas, los Médicis del arte germánico del siglo XV no eran los príncipes, sino el pueblo; tu pueblo ilustrado y enérgico; tus patricios, que eran como los *nobili* venecianos. Ciudad del Pégnitz, poblacion noble y leal, querida de los emperadores Conrado III, Federico Barbarroja, Federico II y Cárlos IV, cantada por Hans Rosenplüt y Maximiliano de Schenkendorf, no has tenido ni viñas ni navegacion, pero sí los beneficios de la libertad y la seguridad del derecho. En tí, reina de las ciudades, vivió el amor al trabajo, que hizo grandes á tus hijos, conduciendo á tus oficiales al ejercicio de las bellas artes, y á tus patricios al cultivo de las ciencias y de las buenas letras, y ese amor al trabajo continúa viviendo en tí, como si áun hoy se viese en tu castillo la mano de los Zollern (1). ¡Salve, oh Nuremberg, emuladora de Venecia en el comercio y en el cultivo de los estudios clásicos; hermana de Florencia en las

(1) Los antepasados de los reyes de Prusia eran los señores de Nuremberg.

regiones del arte; cuna de la poesía popular de Alemania; ciudad de los *Meistersinger*; patria de la comedia alemana, que habia de animar la fantasía de los artistas y excitarlos á aspirar á la verdad de la naturaleza! ¡Salve, ciudad sagrada de San Sebaldo, que posees una iglesia consagrada al hijo de Aragon, San Lorenzo, á quien Felipe II dedicó su Escorial! ¡Salve, ciudad originalísima y verdaderamente alemana; incomparable en poder y ánimo, en arte é industria; ciudad de las cien torres y atalayas, de los puentes y de las altas casas góticas de techos puntiagudos! En tiempos pasados guardabas en tu viejo castillo las insignias del imperio aleman, como áun hoy nos saluda desde las puertas de tu Ayuntamiento el águila germánica; pero lo que no perderás nunca, lo que te prestará siempre un encanto singular para el ánimo aleman, es la memoria de tus artistas *Miguel Wolgemut* y *Alberto Durero*, *Adan Krafft* y *Pedro Vischer;* de tus poetas *Hans Rosenplüt*, *Hans Sachs* y *Jacobo Ayrer*, y de tus patricios *Pirkheimer* y *Holzschuher*. Y por estos recuerdos altivos, por las sombras sublimes de tus grandes maestros y por la realidad brillante que nos ofreces todavía hoy en tus calles tranquilas y apacibles, en tus muros y en tus iglesias, en tus fuentes hermosas, en las tablas de tus altares, en tus monumentos de mármol y de bronce, eres la admi-

racion y el ídolo del adulto áun más que la delicia del niño, que en tí, ciudad clásica de los juguetes, «abuela solícita que te ocupas constantemente en divertir á todos tus nietos de Europa», no ve sino un almacen inagotable de libros con láminas, un Eldorado de lindísimas casitas, de árboles, de caballos y de hombres que se pueden empaquetar y desempaquetar.

Dejando ya esta que pudiera parecer digresion, volverémos á *Wolgemut*, y como prueba de que el mismo Durero, el mayor pintor aleman en union de Hans Holbein, el menor (1), haya tenido en aprecio á su maestro hasta la muerte de éste, acaecida el 30 de Noviembre de 1519, dirémos que pintó al ya anciano Miguel Wolgemut, pintura que guarda la Pinacoteca de Munich, y que Durero parece haber hecho segun un egregio dibujo de creta negra, mostrándonos una frente alta, rasgados ojos que revelan un espíritu activo, una nariz aguileña, una barba de *chancleta* que habla de energía incansable. Los elucubraciones del doctísimo biógrafo de Alberto Durero, Mauricio Thausing, que en 1876, con la publicacion de su obra dedicada á la vida y al arte del gran hijo de Nuremberg, añadió un nuevo título á

(1) Se llama así para distinguirle de su padre, á quien se conoce por Hans Holbein, el mayor.

los muchos que le han merecido la envidiable reputacion de que goza en los dominios de la ciencia y del arte, nos pintan á Miguel Wolgemut en conformidad con el susodicho cuadro de Durero; cual maestro infatigable que áun en la senectud no desdeñaba aprender, pareciéndose á aquel anciano representado como aprendiz en el andar en un grabado de Agustino Veneciano que llevaba la inscripcion *Anchora imparo* (todavía estoy aprendiendo).

Fácilmente se comprende que el gran nombre de Alberto Durero haya eclipsado al de su maestro, y hasta en nuestros dias hay hombres cultos que, recordando sólo la cantidad infinita de imágenes toscas y de tablas más ó ménos pintadas que salieron del estudio de Wolgemut como obra de sus discípulos, consideran á nuestro pintor más cual discípulo que cual artista, pero es imposible desconocer su espíritu poderoso, y no se le puede disputar la gloria de haber sido el padre de la reputada Escuela de Xilografía de Nuremberg.

Para probar esto basta mencionar sus 91 láminas vaciadas en madera, que salieron en 1491 bajo el título de *Schatzbehalter* (Tesoro). No se encuentra ningun monógrama del artista en las láminas, si no se quiere considerar como tal el *W* que se halla en la representacion encantadora de la entrada de Jefté.

A fines de 1491 se unió Wolgemut con su hijastro Guillermo Pleidenwurff, á quien él mismo habia instruido en el arte de Apéles, para ilustrar la *Nueva crónica del mundo* por el doctor Hartman Schedel, y despues de trascurridos sólo dos años, llevaron á cabo los dos su obra gigante, que consistia en láminas infinitas, ofreciéndonos el primer ejemplo de pinturas de ciudades. Tampoco en aquellas composiciones se encuentra un monógrama, de modo que no se puede determinar lo que pertenece á Wolgemut ni lo que tiene por autor á Pleidenwurff.

Miguel Wolgemut, si creemos á la inscripcion que se lee en el retrato arriba mencionado, que se conserva en la Pinacoteca de Munich, pero que no es auténtica por haber sido añadida más tarde, nació en 1434 en Nuremberg. Parece haber aprovechado su aprendizaje para visitar el Rhin y para conocer la Escuela de los hermanos Van Eyck, cuya manera de pintar trasplantó á Nuremberg, y habrá conocido tambien á Martin Schongauer, puesto que tiene el mismo tecnicismo, y ya la primera lámina de su *Tesoro* recuerda un grabado del artista de Colmar.

Sus pinturas más antiguas, cuatro puertas de un altar hecho en 1455 para la iglesia de la Trinidad de Hof, se encuentran hoy en la Pinacoteca de Munich, revelando la complacencia de su autor en los

objetos de la naturaleza, y en el encanto puramente sensual de los colores. Pero sus pinturas más excelentes las creó desde 1486 á 1489, cuando Durero era su discípulo. Estas son las cuatro alas del llamado altar de Peringsdörffer, de la iglesia de los Agustinos, que se hallan hoy en la capilla de San Mauricio de Nuremberg. Aquellas cabezas de santos llenas de dignidad, y de santas llenas de gracia y de delicadeza peregrina, han de figurar entre lo más grandioso y lo más exquisito de la primitiva pintura alemana. No desmerecen de eso las pinturas de los lados interiores de las alas del altar, dos representaciones dramáticas de la vida de San Vito, siendo la doncella despreciada por el Santo un modelo de gracia, de hermosura y de alteza.

Miguel Wolgemut pintó tambien la sala de homenaje de las Casas Consistoriales de Goslar, y recibió en 1501 la carta que le nombraba hijo adoptivo de aquella ciudad.

Un altar digno áun de mayores alabanzas que el de Peringsdörffer, es el del margrave de Federico IV de Brandemburgo en la iglesia del Monasterio de Heilsbronn (cerca de Nuremberg): jamas pintó Wolgemut cabezas más nobles, retratos más vivos é individualizados, formas más ámplias, pliegues más puros y sencillos.

En 1508 terminó el altar mayor de la iglesia par-

roquial de Schwabach (próxima á Nuremberg), en que llama la atencion la figura colosal, enérgica y vigorosa de San Juan Bautista, y en que hay una pasmosa variedad de motivos, enlazados del modo más acertado á la unidad de accion. En aquel altar, el maestro que se habia apropiado la pintura al óleo, y que recibia para sus altares mayor honorario que el mismo Durero para sus cuadros, hace prueba tambien de un profundo estudio de la naturaleza.

Hasta á principios del siglo actual se creia á Wolgemut grabador eminente y autor de aquellas planchas, tambien firmadas con la letra *W*, que el mismo Durero copió, siendo vencido por el maestro W, segun decia Quad de Kinkelbach en 1609, en su obra *La Gloria de la nacion alemana*, en unos grabados, y superándole en otros. Las planchas del maestro W. demuestran que las ideas y las formas de la antigüedad fecundaron su espíritu, y en conformidad con los catálogos nurembergueses de los últimos siglos, opina el Sr. Thausing que este maestro W. no podia ser sino el anciano Wolgemut, á quien el doctor é historiógrafo Hartman Schedel, que estudió en la Universidad de Padua, habia introducido en la mitología de los antiguos y en el espíritu del Renacimiento. Pero al ilustrado Sr. Antonio Springer, que acaba de publicar dos artículos *El maestro W.* en la *Zeitschrift für bildende*

*Kunst*, Leipzic 1877, cuadernos I y II, le parece poco verosímil que el Sr. Schedel, que fué más compilador de epigramas y de inscripciones que conocedor de obras del arte, haya llenado de nuevas ideas la fantasía del ya anciano Wolgemut y le haya enseñado un estilo que tampoco fué el de sus últimas hazañas artísticas, pues ya á principios del nuevo siglo se habia perdido en Wolgemut todo rastro que recordase el estilo de aquellos grabados.

Tiene un interes especial para la historia del arte el saber quien hubo creado aquellos grabados en cobre, que siendo las primeras creaciones del espíritu del Renacimiento en el suelo aleman, y ostentando tambien en las formas ideal distinto de la Edad Media, presentándonos figuras poderosas y cuerpos vigorosos, fueron copiados por Durero, á saber, los grabados *El Gran Hércules*, *Las Cuatro brujas*, *El Sueño*, *El Rapto de Amymone* y *La Vírgen del mico* (Die Madonna mit der Meerkatze). Y el Sr. Springer tiene una razon que le parece muy fundada para creer que el maestro W., el autor de aquellos grabados, de un carácter tan italiano así en los pensamientos como en las formas, debia ser el pintor llamado *Jacobo Walch*, es decir, Jacobo el italiano, pues éste reunia todas las cualidades que habia de tener el maestro W., el conocimento de las ideas de los

humanistas, el conocimento del arte italiano, el conocimiento del desnudo, la complacencia en las proporciones puras y en las formas vigorosas; éste artista era el de la nacionalidad doble, llamándose Jacobo de Barbari, en su patria, Venecia, donde firmaba sus cuadros y grabados con un caduceo, en honor de Mercurio, el patrono de su patria, el padre de las artes, del ingenio y del talento, el padre de la facundia, y llamándose Jacobo Walch, en Nuremberg, á donde habia llegado, atraido por la fama del arte de los germanos y neerlandeses. Es sabido que este maestro ejercia una influencia poderosa sobre Alberto Durero en los últimos años del siglo xv, influencia que perdió su poder mágico en 1506, cuando Durero estuvo otra vez en Venecia, y conoció á otros pintores. Pero en 1521, cuando Durero visitó en Malinas á la regente de los Países-Bajos, la princesa Margarita recordaba aún con amor á su antiguo y ya muerto maestro Jacobo Walch, pidiendo á la regente un libro de bosquejos del artista, que habia sido pintor de la córte de la princesa; pero ésta lo habia prometido ya á otro.

Lo que hace áun más admisible la conjetura del Sr. Springer, es que el tecnicismo del maestro W. y el que ostentan las 29 planchas del maestro del caduceo (Jacobo de Barbari) es casi idéntico, pero,

áun supuesto como autor de aquellos grabados Jacobo Walch, le quedan á Miguel Wolgemut títulos bastantes para el aprecio de la posteridad.

## XVIII.

Las glorias de Nuremberg. — Adan Krafft, Vito Stoss, Pedro Vischer, Pedro Héle, Juan Müller, llamado Regiomontano.

Quisiera cantarte y celebrarte, ¡oh Nuremberg! honor del suelo aleman, como te cantaba tu hijo entusiasta Hans Rosenplüt, y así como tú has celebrado á San Lorenzo, el ferviente cristiano que vió la luz en el suelo de España, dedicándole una iglesia adornada con maravillas del arte y conmemorando sus dias, ha de celebrarte á tí tambien la agradecida España.

¡Qué tiempo tan feliz era el en que ceñias á tu sien sacros laureles que te hicieron la envidia de las naciones! En aquella época fecunda para las artes y para las letras, para el saber y para la industria, el genio aleman se encarnó en el gran discípulo de Miguel Wolgemut, el majestuoso *Alberto Durero*, el príncipe de la pintura, que se vió rodeado de discípulos tan aventajados como Hans de Kulmbach y

Hans Schäuffelin, y de un triunvirato de artistas insignes: *Adan Krafft*, *Vito Stoss* y *Pedro Vischer*. En aquella época brillante, el zapatero *Hans Sachs* se consagró al canto armonioso, y el noble preboste de la iglesia de San Sebaldo de Nuremberg, Melchor Pfinzing, escribió el *Teurdank*. En aquella época, *Martin Behaim*, que nació en Nuremberg en 1459, hizo, encargado por Juan II de Portugal, sus grandes expediciones, descubrió el Brasil, é hizo en 1492 en Nuremberg el primer globo. En aquella época, *Wilibaldo Pirkheimer*, el amigo y protector de Alberto Durero, se distinguió por su saber profundo, y tradujo á los clásicos griegos y romanos; y un sencillo maestro cerrajero, *Pedro Héle* ó *Hénlein*, de quien el rey Luis de Baviera, reconociendo sus méritos, hizo uno de los socios de la *Walhalla*, inventó los llamados *huevos de Nuremberg*, la forma primitiva de los relojes de faltriquera. En aquella época, el nurembergues Sebaldo Schreyer fué un modelo refulgente de filantropía, debiéndose á su iniciativa el hospital de San Sebastian de Nuremberg, que acogió á los enfermos de la peste; y el piadoso Martin Ketzel viajó dos veces á la Tierra Santa, la segunda vez sólo para trasladar á su patria la medida de las distancias de las estaciones de Nuestro Señor, que habia perdido en su primer viaje.

Las álabanzas de Nuremberg las hizo un socio de la *Walhalla*, á quien yo he de tributar tambien los elogios merecidos, *Juan Müller*, llamado *Regiomontano* por haber hallado su cuna en Koenigsberg, cerca de Würzburgo. Este gran matemático y astrónomo, que nació el 6 de Junio de 1436, y que desde 1471 á 1475 vivió en Nuremberg, escribió en 1471 á un amigo suyo: «He fijado mi residencia en Nuremberg, así por los instrumentos que esta ciudad me facilita, sobre todo los instrumentos astronómicos, en que estriba la Astronomía entera, como por el trato que desde aquí se puede mantener con hombres ilustrados, donde quiera que vivan, porque la ciudad de Nuremberg es considerada desde tiempos antiguos cual centro de Europa, á causa del comercio de sus mercaderes.»

*Juan Müller* era el discípulo del célebre matemático Jorge de Peurbach. Visitó á Italia para aprender el griego, y ántes de fijar su residencia en Nuremberg, vivió en la córte de Matías Corvino, Rey de Hungría. En Nuremberg, en union de Bernardo Waltker, hizo un foco de Astronomía y estableció una imprenta, de que salieron los libros más correctos. El Papa le llamó á Roma para que corrigiese el Calendario, y le nombró obispo de Ratisbona; pero, áun en la Ciudad Eterna, una muerte temprana le arrebató al mundo el 6 de Julio de 1476. ¿Qué diré

en su elogio sino que observó los cometas, siendo el primero que los consideró cuerpos celestes; que añadió á su calendario, impreso en 1475 en Nuremberg, el curso del sol, de la luna y de los planetas; que hizo algunos instrumentos matemáticos y astronómicos; que introdujo el uso de las tangentes en la Trigonometría, y que corrigió el Algebra?

Miéntras el espíritu de *Regiomontano* se levantaba al sol, las regiones del cielo se abrieron para artistas elevados, que al suelo nurembergues daban timbres portentosos.

Antes de ocuparme de *Alberto Durero*, el más aleman de los maestros alemanes, en que brilla como en el que más la dignidad moral del arte germano, y á quien he de dedicar un capítulo especial, séame lícito hablar de tres artistas con que tropezamos en Nuremberg á cada momento y á cada paso: el cantero y escultor *Adan Krafft*, coetáneo de Miguel Wolgemut; el escultor en madera *Vito Stoss*, y el fundidor de bronce *Pedro Vischer*, contemporáneo de Durero.

Lo único que se sabe acerca de la vida de *Adan Krafft* es lo poco que voy á referir. Era hijo del arcabucero Ulrico Krafft, residente en Ulm hácia el año 1430, y murió en 1507 en el hospital de Schwabach, cerca de Nuremberg. Era original en todo lo que hacía, y para no perjudicar la índole y las pe-

culiaridades de sus oficiales aventajados, no intervenia directamente en sus trabajos, sino que instruia á un allegado estúpido, como si quisiera hacer de él un buen maestro, pero sólo para que éste sirviese de ejemplo á sus buenos oficiales para que hiciesen las cosas precisamente de distinto modo que el estúpido. A su mujer, bautizada con el nombre de Magdalena, la apellidaba Eva, porque llamándose él Adan, no queria tener por compañera sino una Eva. Deseaba tanto aprender, que áun siendo anciano, en union de sus amigos el fundidor de bronce Pedro Vischer y el calderero Sebastian Lindenast, se ejercitaba en el dibujo.

Sus obras tienen algo popular, y para nosotros algo patrio, porque el artista que aspiraba á la verdad de la naturaleza como los neerlandeses y Wolgemut, revestia sus figuras santas de los trajes propios de Nuremberg, y sabía imprimirles un carácter individual.

Una de sus creaciones á la par más conocida y más temprana, pero que por desgracia ha perdido ya por los estragos del tiempo mucho de su pureza primitiva, es *Las Siete Estaciones de Jesus*, que desde la Seilergasse de Nuremberg se extienden al cementerio de San Juan: siete pilares de piedra arenisca, cuya parte superior la componen alto-relieves, teniendo de alto cinco piés y seis de ancho.

Vese al Redentor, al Mártir sublime, marchar bajo la Cruz: «es el dorado sol que va al ocaso, el cedro que desgaja la tormenta.»

Una de las representaciones más tiernas es la en que el Salvador dirige la palabra á las hijas de Sion; y el alto-relieve más delicado, recordando el sentimiento entrañable de Alberto Durero, es el séptimo, en que se ve el cadáver de Jesus, á quien Josef de Arimatea, los ojos fijos en el cielo, levanta con el mayor cuidado por debajo de los brazos, y á la madre desolada, que postrada de hinojos vuelve con ambas manos hácia sí propia la cabeza del hijo de sus entrañas despojada de la corona de espinas, está imprimiendo el postrer beso, miéntras una de las santas mujeres colocada á su lado apoya la mano izquierda del Señor, y Magdalena baña con sus lágrimas el paño funerario. Ante este Cristo, este Josef de Arimatea y estas santas mujeres, exclamarémos: Este es *nuestro* Cristo, el cadáver más querido y más llorado; estos hombres que lloran por el que inmoló su excelsa vida, somos *nosotros;* estas mujeres que al llórar enaltecieron el llanto, son *nuestras* mujeres queridísimas, retratadas en la belleza entera de su ánimo piadoso.

La obra postrera de Adan Krafft, la que consumió sus últimas fuerzas, la ostenta la capilla funeral de los Holzschuher en el cementerio de San Juan

de Nuremberg. Es el *Santo Entierro*, compuesto de 15 figuras de tamaño natural de piedra arenisca. No podia ser dura la almohada de la muerte para quien pasó el último año de su vida en crear obra tan conmovedora. Vese á la *Dolorosa*, «sin clavos y sin crucifijo», velando su rostro lo mismo que el sol se velaba á la muerte del Señor; vese á Magdalena besando aquellos piés sobre los cuales ántes habia vertido nardo y en larga vena lastimero llanto, y que habia secado con el luengo velo de oro de sus cabellos. Vese á Josef de Arimatea y á Nicodemos, que con cuidado tiernísimo colocan el cadáver de Jesus en la tumba de rocas, y en la figura de Josef reconocemos al piadoso artista que creaba cosas tan grandes.

Uno de sus alto-relieves más admirables por la expresion de las figuras es otro Santo Entierro que se encuentra fuera de la iglesia parroquial de San Sebaldo de Nuremberg, enfrente del Ayuntamiento. Esta obra la llevó á cabo en 1492, encargado por el benemérito fabriquero Sebaldo Schreyer.

Detras del altar mayor de la iglesia de San Sebaldo, en la pared del coro, existen tres alto-relieves, de cinco piés de alto y otros tantos de ancho, labrados por nuestro artista en 1501: la Eucaristía, el monte Olivete y la prision de Jesus, ostentando

los Apóstóles las cabezas magníficas de los senadores de Nuremberg.

Adan Krafft puso su arte, no sólo al servicio de la Iglesia, sino tambien al de la vida popular, y supo levantar por encima de lo vulgar lo que pertenece á la pintura de género. ¡ Qué gracioso y animado es, por ejemplo, su alto-relieve, que, teniendo de alto dos piés y ostentando como fecha el año de 1497, se encuentra por encima de la puerta de la Balanza de la ciudad de Nuremberg! El pesador, encontrándose en el medio de la escultura, examina concienzudo el balancear del ástil que ha de compensar el peso y un grueso bulto por el cual deben pagarse los impuestos, y se ve al dependiente del pesador pronto á añadir otro peso, miéntras que el mercader tarda en sacar el dinero de su bolsillo.

No me detendré en hablar de los tabernáculos que Krafft labró para las iglesias de Schwabach y de Heilsbronn, limitándome á decir una palabra sobre su magnífico tabernáculo de la iglesia de San Lorenzo de Nuremberg. Esta es una obra esbelta, de 64 piés de alto, teniendo por debajo una baranda á que conducen dos escaleras, y está sostenida por tres figuras de tamaño natural, representando al maestro con gorro, pala y mandil, y á sus dos oficiales. Los pilares de la baranda los adornan ocho

figuras de santos, miéntras en los estribos del tabernáculo vense entre doradas rejas las figuras de Moisés, de San Juan, de María y de Jacobo el Menor. Por encima del tabernáculo propiamente dicho se levanta una torre decorada con figurillas de personas santas y con alto-relieves representando la Pasion. Aquella torre esbelta y delicada tiene por remate la figura del Señor resucitado, bendiciendo con la diestra, y teniendo en la izquierda el lábaro de la victoria. Dice la tradicion que el nurembergues Hans Imhoff mandó hacer aquel tabernáculo en sufragio del alma de su criado y en expiacion de su propia culpa, pues Imhoff la tuvo de que su infeliz sirviente fuese ejecutado por la falsa sospecha de haberle robado un vaso de algun precio.

Hablaré tambien una palabra acerca de un artista respetable, el escultor en madera *Vito Stoss*, que, siendo natural de Cracovia, parece haber emigrado á Nuremberg en 1495, y que alcanzó una edad de noventa y cinco años, falleciendo en 1542. Mezclaba la pintura á la plástica, pintando sus esculturas de madera, que se distinguieron por lo entrañable de la expresion y lo suave de las formas; y ya desde la remota Cracovia su fama llenaba los espacios y se extendia á Portugal, cuyo rey, segun dice Juan Neudörffer en la obra interesante *Noticias de los principales artistas y artífices que vivieron durante*

*un siglo en Nuremberg*, que publicó en 1546, y que áun hoy es nuestra fuente principal respecto á los artistas nurembergueses, le encargó esculpir en madera las figuras de Adan y de Eva, y aquellas figuras, á la vez adornadas con oro y pintadas, eran de una naturalidad tan pasmosa, que cuantos las contemplaban se estremecian, y en el primer momento no podian pronunciar palabra alguna, pues les parecia que aquellas figuras vivian; de modo que pudiera decirse que Vito Stoss hizo de la madera hombres y convirtió á los hombres en estatuas.

El maestro fué la sobriedad misma, no bebiendo nunca vino; pero en la senectud tuvo la desgracia de perder la vista: tan grande era el esplendor de su última creacion, un Crucifijo peregrino, que se apagó la luz de sus ojos.

La obra maestra de Vito Stoss existe aún hoy cerca del tabernáculo de Adan Krafft, en la iglesia de San Lorenzo de Nuremberg, encontrándose suspendida en la altura entre la nave y el coro. Es una magnífica escultura de madera, que tiene de alto 10 piés y representa la Anunciacion de Nuestra Señora. Tiene por marco una guirnalda de rosas de escultura que pudiera llamarse la aureola inmortal del artista. Vese en aquella guirnalda, á los piés de María Santísima, retorcerse vencida una serpiente, teniendo en la boca la poma, y es un símbolo de que,

segun la bellísima metáfora del vate Conrado de Wurzburgo, por el *Ave* haya sido vencida *Eva*, y de que la maldicion que en el Antiguo Testamento *Eva* traia sobre los mortales por su desobediencia, los haya salvado el *Ave* del Nuevo Testamento.

Pero el maestro más popular y más ínclito y tan modesto como incansable, fué el fundidor de bronce *Pedro Vischer*, cuyo busto adorna tambien la *Walhalla* y cuya fundicion la visitaron hasta los magnates y los príncipes. Este hijo de Vulcano y de los Cíclopes nació de una familia de fundidores de cobre, y fundió lo mismo candeleros de laton para el uso doméstico que la preciosa tumba de San Sebaldo. Formando contraste con Adan Krafft, adicto á la escuela patria, aspiró tambien en sus obras puramente alemanas á la nobleza de la forma, y concluyó siguiendo las influencias italianas del Renacimiento, sobre todo en su *célebre tumba de San Sebaldo*, que, ayudado de sus hijos Pedro, Hermann, Hans, Pablo y Jacobo, ejecutó desde 1508 á 1519 para la iglesia de San Sebaldo de Nuremberg. En aquella obra noble, elegante y valiosa, que se debió al impulso del fabriquero Sebaldo Schreyer, y cuyo importe fué pagado de las limosnas recogidas por dicho patricio, el estilo gótico y el Renacimiento, la fantástica Edad Media y el tiempo nuevo se

dan la mano para formar un conjunto á la vez encantador y caprichoso.

Aquella creacion prodigiosa del genio de Vischer, en cuyas preciosísimas esculturas toma parte así el cristianismo como la mitología y la contemplacion de la naturaleza y de la vida, es un baldaquino de bronce que, teniendo de alto 15 piés, de largo $8\,^1/_2$ y de ancho $4\,^2/_3$, se levanta por encima del sarcófago de roble que encierra los restos mortales del Santo, terminando la pirámide media del techo con la figura del Príncipe de la vida, del Niño Jesus, que lleva el globo, miéntras ante los pilares del baldaquino, sobre columnitas semejantes á candelabros, están los doce Apóstoles, estas columnas de la Iglesia, y en los remates de los pilares se ven á los doce profetas del Antiguo Testamento.

Las figuras todas están labradas en el estilo más noble de los escultores italianos, pudiendo rivalizar con las obras de Ghiberti. El sarcófago descansa sobre un pedestal adornado con cuatro bajo-relieves peregrinos, que representan la leyenda de San Sebaldo, que, segun dice la tradicion, naciendo de un rey de Dinamarca en tiempos de Constantino, fué dotado del dón prodigioso de hacer maravillas, y murió en la selva imperial próxima á Nuremberg. El pedestal del sarcófago lo están sosteniendo del-

fines y caracoles, animales que parece indican el silencio eterno de la muerte; en los cuatro ángulos del pedestal existen por abajo las figuras desnudas de los vencedores de leones y serpientes, los heroicos Nemrod y Sanson, Perseo y Hércules, teniendo en el medio á las figuras femeninas de las cuatro virtudes cardinales: la Fuerza, la Templanza, la Prudencia y la Justicia. En los ángulos de la tumba hay candelabros sostenidos por sirenas, los símbolos de la seduccion, y los piés de los pilares y candelabros encuéntranse enlazados con coronas de bronce, en que algunos niños están meciéndose, los unos, los de abajo, ocupados en cosas inútiles, siendo otros, los del medio, áun bastante inhábiles, pero pareciendo los de arriba angelitos encantadores. El artista parece haber querido indicar en aquella obra magistral que el mundo ideal, sublime y celeste, simbolizado por Cristo, los Apóstoles, los profetas y los serafines, ha de triunfar del mundo terrestre representado por la copia de figuras que existen en la parte baja del monumento.

Bajo las figuras de los Apóstoles está la de San Sebaldo, miéntras del otro lado estrecho del pedestal se ve al maestro Pedro Vischer ostentando su sencillo traje de fundidor de bronce, y no obstante su modestia, una conciencia noble de sí propio. Y así como el popular é incomparable artista, la glo-

ria de Alemania, se representaba á sí mismo en la tumba de San Sebaldo cual hombre robusto y alto, de barba crespa, el delantal suspendido de los hombros, así vive y vivirá en la fantasía del pueblo.

El maestro nació en Nuremberg por los años de 1455 y murió allí en 1529.

## XIX.

### Alberto Durero.

A tí, que segun decia Erasmo de Rotterdam, «eras áun más grande que el mismo Apéles, pues miéntras éste usaba los colores, tú has sabido sólo con unas líneas negras expresarlo todo, la sombra y la luz, el fuego, los rayos, la tempestad, el relámpago, la niebla, y todas las pasiones y hasta el alma entera del hombre»; á tí, que segun dijo el pintor de Lombardía, Lomazzo, «inventabas más que todos los otros pintores juntos», puesto que representabas una copia infinita de caractéres distintos, notabilísimos todos, sabiendo que un retrato, en que no se encuentra expresado el carácter, la esencia de la personalidad, no es retrato, y que un carácter sin esencia ética no es carácter, y que una figura sin carácter alguno no es sino un lugar vacío que el artista no ha sabido llenar; á tí, que derramabas «el

tesoro oculto de tu corazon» (1) en creaciones nuevas; y, aunque considerabas tu vocacion de artista como copia de la fuerza creadora de Dios, tenías por corona de tus cualidades la modestia, creyéndote aún muy distante de la perfeccion satisfactoria, pero viendo en la aspiracion hácia la verdad un título á la dignidad humana; á tí, cuyos dibujos el maestro del gran Velazquez, Francisco Pacheco (2), recomendaba á los artistas los estudiasen en vez de los modelos femeninos; á tí, que desde la misma España saludaba Jorge Geuder, el sobrino de tu leal amigo Wilibaldo Pirkheimer, tributaré mis humildes homenajes en la lengua sonora de los Cano, Zurbarán y Murillo, como al Eckart fiel que continúa mostrándonos los fines más altos de la vida, como al pintor más germano de los maestros alemanes que tenía por elemento vital de su arte no la belleza, la diosa de los pintores italianos, aquella belleza á todo precio y tambien á costa de la verdad, sino la austeridad alemana de la individualizacion severa, la profundidad de la índole germana, el espíritu de Fausto que se sumerge en los

---

(1) Esta frase la usaba el mismo Durero en su *Proportions lehre*, libro III.

(2) Francisco Pacheco: *El Arte de la Pintura*. Sevilla, 1649, pág. 272.

enigmas de la existencia; te tributaré mis homenajes como al maestro en cuyas obras no hay nada impuro y cuyo carácter profundamente moral, cuya dignidad ética merecia la más respetuosa admiracion de Melanchthon, que dijo: «La Pintura, por grande que haya sido, era lo ménos grande en él, comparada con el espíritu con que lo abarcaba y penetraba todo», frases parecidas á las que pronunció Camerario, el primer rector del Gimnasio de Nuremberg fundado por Melanchthon: «Tenía un anhelo singular de perfeccionarse espiritual y moralmente, y lo consiguió, tanto que fué considerado con razon como el mejor de los hombres, y aunque se elevaba á altura tanta, su espíritu sublime aspiraba siempre á algo áun más excelso.»

No podrán tacharse de exagerados estos elogios aplicados por los contemporáneos al insigne Durero, uno de aquellos hombres que se amará tanto más cuanto más se le conozca, y de quien Goethe decia, aunque sólo á *sotto voce*, que no tenía por iguales en la verdad, en la grandiosidad y hasta en la gracia sino á los primeros italianos. Ciertamente que en ningun artista el ánimo aleman, en que el elemento fantástico se hermana de un modo peregrino con el realismo, se ha manifestado en su pureza entera como en Alberto Durero, que encierra un tesoro incompable de nobleza de alma, de profundidad y fuerza

del sentimiento, de pensamientos sublimes, de poder conmovedor de la expresion, el maestro que por principio de toda su actividad artística tenía la verdad, lo valedero, lo universalmente valedero que forma contraste con lo accidental, con lo desordenado, con lo confuso, con lo caótico, aquella verdad que no es sólo una nocion estética, sino que es hasta una nocion ética, puesto que lo que debe ser, la ley y el órden constituyen, como dice bien el Sr. Ulrici, el elemento fundamental en la nocion de lo ético. No hay que pedir á las concepciones, á las composiciones y á las figuras de Durero la gracia de formas suaves, el ritmo del movimiento, la belleza ideal del Renacimiento, pero sí el idealismo ético que no exige la belleza de la forma, sino que la admite en cuanto sea compatible con la verdad ética, pues el artista no aspiraba sino á expresar el carácter moral de sus personajes, y este tono ético de su alma penetraba hasta en los paisajes, que formando el fondo característico y solemne de sus composiciones, ó siendo la escena donde tiene lugar la accion, respiran un sentimiento piadoso.

Alberto Durero es el pintor eminentemente aleman. No pidais á sus vírgenes la belleza de la Vírgen, sino la dignidad de la madre, la dignidad moral de la matrona. La vírgen de Durero no es un tierno capullo, sino una rosa florida. La vírgen de

Durero, si prescindimos de su *Maria Santísima cual Reina de los Angeles* y de la *Coronacion de María*, no tiene aureola alguna, contentándose con ser una madre honesta. La vírgen de Durero no tiene como la de los pintores italianos la juventud eterna de los dioses antiguos, sino que ella, que no conoce sino un sentimiento, el del amor á su Hijo, se envejece y cae enferma cuando se cumplen los destinos de Jesus.

¡Qué distinta fué la carrera de Alberto Durero de la del divino Rafael, su admirador más entusiasta! Éste era como el astro del dia, que cual héroe con paso sereno, recorre la azul esfera, y en medio de la fuerza de sus rayos perece en su propio esplendor, miéntras el maestro aleman brillaba cual Orion, el gigante del cielo, que sólo á los pocos que pasan velando la noche les revela los misterios más altos.

A los dos artistas en que el genio germano alcanzaba su figura más verdadera y en que se refleja más el espíritu adivinador de la nacion alemana, que en medio de lo presente ve lo venidero y en el esplendor de la vida la fuerza invencible de la muerte, en los encantos de la creacion el poder del pecado y en medio de la pompa y magnificencia terrestres los límites del espíritu humano, la Providencia les dió por cuna aquella Franconia que tiene la glo-

ria de haber fundado el Estado aleman, naciendo Alberto Durero, el hombre modelo entre los artistas, y el Vinci germano, el maestro del siglo XV, el que con buril peregrino grabó el Apocalípsis en la ciudad de Nuremberg, y Goethe, el hombre modelo entre los vates, el poeta del siglo XVIII, el autor de Fausto, en la ciudad de Francfort.

El 21 de Mayo de 1471, es decir, diez y nueve años despues de Leonardo de Vinci, tres años ántes de Miguel Angel, seis ántes de Ticiano, doce ántes de Rafael y veintitres ántes de Correggio, en una época tan rica de artistas, nació Alberto Durero del platero del mismo nombre, que desde su patria, Eytas, colonia indudablemente alemana de la lejana Hungría, habia llegado á Alemania, y despues de haber trabajado en los Países Bajos, el país bendito de los artistas alemanes, fijó su residencia en 1455 en Nuremberg, casándose allí en 1467 con Bárbara, la jóven hija de su maestro el platero Holper.

Nuestro Alberto, siendo el tercero de diez y ocho hijos, halló su cuna en la casa que se encontraba á espaldas de la del patricio Juan Pirkheimer, donde el 5 de Diciembre de 1470 vió la luz el célebre humanista Wilibaldo Pirkheimer, de modo que ya la casa de su nacimiento reunia á los dos que habian de ser más tarde los amigos más entrañables.

En la casa paterna que en Mayo de 1475 se tras-

ladó desde la *Winklergasse*, núm. 156, á la calle llamada *Unter der Vesten*, núm. 493, halló Alberto, así como las fuentes de su fuerza moral, la diligencia, las buenas costumbres y el temor de Dios, y los elementos de su cultura artística; pues el oficio paternal le obligó á ocuparse de formas plásticas y excitó su aficion al grabado, á la cual se deben sus creaciones más geniales. No negarémos que hay cierta pedantería en aquella perfeccion en lo pequeño, propia de la orificia, pero el taller de platero se hizo la antesala de la pintura lo mismo para Francisco Francia, que para Alberto Durero. Por ventura éste, que ya cuando niño dió pruebas de su talento dibujando en 1484 su rostro severo, circundado de blondos rizos, y que el año siguiente dibujó una vírgen que ostenta el estilo de Miguel Wolgemut ántes de que el niño hubiese entrado en la escuela de éste, sin duda por haber visitado con frecuencia la casa de aquel afamado pintor vecino de la suya, y por haber tenido por amigos á los discípulos de Wolgemut, consiguió que su padre le confiase en 1486 á la direccion de dicho maestro, y segun el mismo Alberto escribia, «Dios le deparó aplicacion para que aprendiese bien, pero habia de sufrir mucho de parte de los rudos oficiales de su maestro.» Pues á él no le sonreia el sol de la fortuna como al jóven feliz que en la escuela de Pe-

rugino tenía por compañeros á genios parecidos.

En casa de Wolgemut, donde probablemente habrá participado de las copias de los grabados de Martin Schongauer publicadas por Wolgemut, aprendió tres años, hasta que su padre, en 1490, le mandó viajar para ejercitar su oficio. Anduvo viajando cuatro años contínuos, estando en 1493 ó 1494 tambien en Venecia, la bellísima ciudad de las lagunas, cuya primera Escuela de Pintura la fundó un maestro germano, quizá natural de Colonia, llamado Juan de Alemania. En Venecia admiraria el jóven Durero los grabados del insigne pintor de Mántua, Andrés Mantegna, de los cuales copió dos; pero la suerte le negó el conocimiento personal de los dos artistas que más apreciaba, Martin Schongauer y el artista italiano que dejo mencionado, sin duda para que él se desarrollase libre é independiente. Su primer viaje fué para Durero tambien una escuela provechosa para conocer la naturaleza y para hacerse paisista y fundador de la moderna pintura de países, pues él era el primero que del paisaje contemplado por sí solo y retratado hasta en su detalle más mínimo, hizo el objeto de sus composiciones, miéntras los hermanos Van Eyck pintaban la naturaleza sólo como fondos de sus cuadros, y aquellos estudios le enriquecieron con una copia de motivos que derramaba despues sobre sus pinturas de

historia prestándoles un encanto singular que excitó hasta la admiracion de los pintores italianos que tomaron los paisajes del maestro aleman para sus composiciones propias.

El padre de nuestro Durero llamó á éste á Nuremberg en 1494, y en 14 de Julio del mismo año encontramos al jóven artista, que en su peregrinacion habia conocido no sólo la naturaleza, sino tambien el Renacimiento italiano, unido en vínculos eternos á Inés Frey, hija de un acomodado ciudadano de Nuremberg. Fundándose en una carta que Wilibaldo Pirkheimer escribió dos años y medio despues de la muerte de Durero, se ha creido que Inés haya sido una segunda Jantipa. Pero si esto no fué verdadero, segun ha demostrado el Sr. Thausing (1), no se puede tampoco hacer los elogios de la mujer de Durero, ni puede decirse que aquel matrimonio haya sido un consorcio espiritual, pues Inés, cuyo retrato dibujado por el mismo Durero se encuentra en la Biblioteca Imperial de Viena, ostentando una fisonomía dura, una expresion tétrica que no promete una eterna luna de miel, no rayaba á la altura del artista genial, y no era de él, como la flor es de la planta, como la estrella es del

(1) Mauricio Thausing: *Durero, historia de su vida y de su arte.* Leipzic, 1876, págs. 110 á 127.

cielo, sino que era como la gallina doméstica unida al fénix peregrino, y quizá tenía razon el Vinci en considerar cual deber del verdadero artista, no contraer matrimonio ninguno, sino tener por única querida al Arte. Pero si Durero echaba de ménos á una compañera simpática en que encontrase la mitad de su corazon, que le estrechase con los brazos del amor, que le inundase de felicidad, y para la cual no hubiese más que dos cosas que absorben todo su ser; Dios en el cielo y su marido en la tierra, tenía en compensacion la fuente más rica de inspiracion, el Santo Evangelio, que despertaba su alma soñadora cual vernal lluvia; el Evangelio, que consolará siempre al que sufre, y vivirá miéntras haya lágrimas en el mundo.

Despues de su regreso á Nuremberg estableció Durero su estudio en la casa paterna *Unter der Vesten*, que habitó durante quince años seguidos. Trabajaba en aquel estudio, cual oficial de Durero, Hans Schäufelein, natural de Nördlingen, á quien en 1505 encontramos cual pintor independiente; y en relaciones íntimas con el maestro estaban tambien sus coetáneos Hans de Kulmbach y Hans Baldung, llamado Grien. Salieron del primer estudio de Durero gran número de altares, entre los cuales llama la atencion el de Paumgärtner de la iglesia de Santa Catalina de Nuremberg, que hoy existe

en la Pinacoteca de Munich. Pero en el repertorio de sus primeras concepciones ocupa el primer lugar una creacion propia de su espíritu profundo y eminentemente aleman, sus quince láminas vaciadas en madera representando el Apocalípsis, que salieron en 1498 como realizacion de una idea que indudablemente le habia tenido ocupado ya en su peregrinacion.

La más grandiosa de estas láminas, la que por la originalidad del pensamiento y por la fuerza y severidad singulares de la expresion ha excitado hasta hoy una admiracion sin reserva, representa á los *Cuatro caballeros apocalípticos.* Nadie podrá contemplar aquella lámina sin sentirse conmovido en el fondo de su alma por lo irresistiblemente terrible y sublime que se presenta á su vista en la soledad fiera de aquellas pocas figuras, y sin sentirse dominado por la impresion indecible de la sin par velocidad con que los caballeros se precipitan adelante, mostrándose sólo la parte delantera de sus caballos, aquellos caballos que tienen una expresion verdaderamente demoniaca. Casi todo el espacio del grabado lo ocupan las figuras fantásticas de los misteriosos caballeros gigantes, á quienes el Angel de Dios señala el camino que han de seguir. El caballero más lejano está empulgando el arco en que está pronta la saeta de la peste. A

su lado, levantando la espada, se adelanta otro caballero, símbolo de la guerra sangrienta y fratricida. Ocupa el medio el representante de la carestía y del hambre, que, como si quisiese burlarse de lo que ha de representar, viste el traje de caballero más magnífico y más rico, ostentando fluecos en la vestidura y cascabeles en la cintura de oro, y arrastrando una balanza vacía. El cuarto caballero, próximo de la tierra miserable, es el caballero de la muerte, un anciano seco, sentado en una caroña y levantando un tridente, ante el cual se hunden todos, hombres y mujeres, como las espigas ante la hoz del segador. Detras de este caballero se abre la boca del infierno, dragon gigante que acaba de devorar á un rey coronado, siendo las otras víctimas de la muerte una mujer de Nuremberg, un mercader gordo, un campesino que está gritando y un ciudadano lleno de temor, mostrándose hundido en el polvo un tonsurado.

En aquella lámina tan pequeña en cuanto al espacio, como gigantesca en cuanto al poder de las figuras, se inspiró nuestro ilustre Cornelius para su carton ejecutado en dimensiones grandísimas para el camposanto de Berlin, logrando añadir á la contemplacion verdaderamente alemana del eminente maestro germano, el encanto de las formas ideales del Renacimiento.

A los cuatro caballeros apocalípticos de Durero los igualan en la fuerza primitiva y en la grandiosidad de la concepcion los *Cuatro ángeles exterminadores* del Eufrates que se ven en el quinto grabado, y la figura titánica del Arcángel Miguel en la lámina oncena. Sólo una fantasía dantesca pudo crear visiones tan horribles. ¡Qué poder inefable de la expresion! ¡Qué progreso tan inmenso, si comparamos al San Antonio de Martin Schongauer con el San Miguel de Durero!

Con su Apocalípsis inauguró éste tambien un nuevo período del arte de grabar en madera; pero no cual grabador, pues él mismo no parece haber grabado, sino cual pintor y dibujante, colocando en lugar de la iluminacion el colorido, y consiguiendo por el solo contraste de luz y de sombra un efecto más pictórico que los otros habian logrado por la variedad de los colores.

Despues de publicado en 1498 su Apocalipsis, Durero pudo estar orgulloso de sí mismo, y esta complacencia de su propia personalidad, pero que está léjos de ser vanidad, se refleja tambien en el retrato que hizo de sí mismo en 1498, y que se encuentra en el Museo del Prado de Madrid, donde los amantes de lo bello pueden admirar su noble fisonomía.

Teniendo un anhelo siempre vivo de conocerse á

sí mismo y de profundizar su propia esencia, se complació en hacer de su rostro el objeto de sus estudios. Y en la memoria de la posteridad vive sobre todo en la imágen que trazó de sí mismo en aquel célebre busto-retrato que posee la Pinacoteca de Munich, ostentando los perfiles del artista visionario llenos de hermosura peregrina, sus ojos verdosos, su barba corta, sus cabellos de color castaño, desmayando en larguísimos rizos sobre su capote forrado en pieles que sostiene sobre el pecho su bellísima mano. Aquel cuadro tiene como fecha el año 1500; pero esta inscripcion es falsa, y el Sr. Thausing cree que el retrato fué hecho algunos años más tarde.

El ya célebre autor de los grabados del Apocalipsis frecuentó los círculos de los humanistas, cuya alma era Conrado Celtes, el apóstol de los estudios clásicos en Alemania, que en 1487, en la Dieta de Nuremberg, habia recibido el laurel imperial, y que vivia con frecuencia en casa de su amigo Wilibaldo Pirkheimer, que lo era tambien de Durero. Para probar á los italianos que Alemania no fué un país extraño á la cultura, publicó el Sr. Celtes en Nuremberg en 1501 las obras dramáticas de la doctísima monja Roswitha, que á mediados del siglo x, en las soledades del monasterio de Gandersheim (Sajonia Baja), «vigorizada su inteligencia con la

meditacion y el estudio; sorprendida su imaginacion por dos literaturas tan distintas como lo eran la latina y la cristiana; aconsejada únicamente de su fe y de su buen deseo, acometió la empresa de escribir, tomando por modelo á Terencio, las vidas de santas y vírgenes, que sacaba del rico arsenal de los Evangelios apócrifos y de las leyendas, dejándonos en su *Calímaco* el primer modelo del drama moderno, en el que la pasion, hoy único resorte de nuestra escena, empuja al protagonista de la obra hasta el más horrendo de los crímenes, cual es intentar la profanacion del cadáver de la mujer virtuosa que se habia resistido siempre á sus deseos» (1).

El Sr. Thausing opina que las láminas vaciadas en madera que se encuentran en la edicion de las obras de Roswitha no salieron de la mano de Durero; pero es cierto que éste fué colaborador de otras publicaciones del Sr. Celtes. El Sr. Thausing cree tambien que Durero, despues de su regreso á Nuremberg, rivalizó con su maestro Miguel Wolgemut en el arte de grabar en cobre, siendo sus primeros ensayos copias de los grabados de dicho artista.

---

(1) Don Rafael de Luna, en un artículo que, bajo el título *Noticias literarias*, publicó en la *Revista de España* correspondiente al 28 de Enero de 1877.

Mencionarémos entre los grabados originales de Durero su llamada *Fortuna pequeña*, que, llevando en la mano un cardo, está en pié sobre un globo. A este grabado, que revela un estudio del desnudo, le siguió otro: la *Fortuna grande* ó *Némesis*. Vese á la diosa alada de la justicia sonriéndose sobre un globo y teniendo en una mano un freno para el soberbio feliz, y en la otra una copa para el mérito desconocido. Son pasmosas la verdad de las formas vigorosas de este cuerpo femenino y la copia de vida que brota de sus miembros.

Segun decia el mismo Durero, ejercitó sobre él, aunque fué una naturaleza tan independiente, una gran influencia el pintor veneciano Jacobo (Jacobo dei Barbari), cuyo formalismo ideal unas veces le excitó á la imitacion y otras le repugnó. A éste le dejó atras en 1504 en su grabado en cobre *Adan y Eva*, y otro triunfo de su arte fué su grabado *La Familia del Sátiro*, idilio mitológico hecho en 1505, que superaba la representacion del mismo objeto por Jacobo.

En 1502 murió el buen padre de Durero, dejando á su mujer á los cuidados de nuestro Alberto, su hijo predilecto. A los dolores del alma que éste experimentaba se asociaron en 1503 tambien los dolores físicos; pero en medio de éstos dió el artista un paso gigante en su desarrollo espiritual, empezan-

do á dar á sus retratos un aliento creador y á pintar, como si dijéramos, las almas, lo dramático de las fisonomías. En prueba de esto, recordarémos su dibujo de carbon que se ve en el Museo de Lóndres, y que, representando al Crucificado, ostenta una expresion terrible de amargura.

Los grabados de Durero publicaron su gloria en Italia, y nótese bien el tacto seguro y exquisito con que eligió la forma más apta para su asunto, pues cuando queria representar éste en toda su importancia y grandeza, prefirió grabarlo en madera, y cuando se trataba de la delicadeza del dibujo ó del sentimiento, tomó el grabado en cobre. Inmediatamente despues de publicado su Apocalípsis, empezó Durero, segun dice el Sr. Thausing, á inventar y dibujar sus láminas *La Pasion grande*, que publicó mucho más tarde, es decir, en 1511, y en 1503 expresó con el sentimiento más delicado la tragedia de Nuestro Señor en la llamada *Pasion verde*, que consiste en doce grabados en papel de este color.

Las célebres láminas vaciadas en madera representando la *Vida de María* nacieron en gran parte desde 1504 á 1505, y demostraron que jamas existió un espíritu de artista más fecundo que el de Durero, que sabía representar así los cuadros más grandiosos y más fantásticos, las imágenes apocalípticas que llenaban su alma como una sencilla

historia de familia, los sin par goces de un matrimonio bendito, los idilios más puros de felicidad y de inocencia. En la *Vida de María* derrama el torrente entero de su entrañable sentimiento cristiano en mil formas nuevas; en la *Vida de María* retrata de la manera más fiel, más cándida y más conmovedora los tipos del pueblo aleman, la vida real de la familia germana, y especialmente de la familia nuremberguesa. Es tan imposible expresar las bellezas de estas láminas, como es imposible definir el aroma de las flores, y las pobres alabanzas de mi mal cortada pluma quedarán bien pálidas comparadas á cuantas admirables frases han escrito ya acerca de ellas acreditados críticos, como Eye, Julio Hübner y Mauricio Thausing. Si la *Vida de María* es como una corona de joyas, su diamante más precioso es la *Coronacion de la Vírgen.* Ademas merece la palma la lámina encantadora que representa la quietud de la Santa Familia en Egipto: en un corral, desde el cual se ve un paisaje montuoso, está San José ocupándose en su carpintería, miéntras algunos angelitos cogen las virutas en una cesta; uno de ellos coloca travieso el sombrero del maestro sobre su cabeza, y San José, con la azuela en la mano, vuelve los ojos hácia la madre bienaventurada, que está á la vez hilando y arrullando á su niño; los serafines se apiñan en rededor de ella admirando su

fino hilado, y uno la ofrece flores, miéntras en la altura aparece Dios Padre bendiciéndola.

Siendo ya el maestro de las *Dos pasiones* y de la *Vida de María Santísima*, Durero, que no debió sino á sí propio una representacion modelo de las historias bíblicas, viajó á fines de 1505 por segunda vez á Venecia, á donde parece haber sido llamado por los mercaderes alemanes, que pidieron un retablo para la iglesia de San Bartolomé de aquella ciudad, que dió sepultura á los alemanes. En Venecia conquistó la admiracion del anciano Juan Bellini, el príncipe de los pintores venecianos, y hasta el Dux y el patriarca acudieron para ver su gran retablo ántes de que éste se hubiese concluido, asegurando todos, segun el mismo Durero escribió á su amigo Wilibaldo Pirkheimer, no haber visto nunca un cuadro más sublime y más magnífico que la tabla del altar de San Bartolomé, la *Fiesta del Rosario*. Aquel cuadro, digno de ser guardado como las niñas de los ojos, lo mandó llevar el emperador Rodolfo II desde Venecia á Praga por cuatro hombres robustos en sus hombros, pues temia que pudiese sufrir algun daño al trasportarse por un carro. Hoy apénas puede formarse una idea del esplendor primitivo de aquel lienzo, que desde la coleccion imperial de Praga debia trasportarse á Viena reinando José II, pero que se ignora de qué modo se perdió

y llegó al fin á poder del convento premonstratense Strahow de Praga, encontrándose hoy dia en un estado lamentable. Vense en el medio de la composicion, que es tan solemne como animada, tan armoniosa como libre, el emperador Maximiliano y el papa Julio II recibiendo rosarios de la mano de la Vírgen y del Niño Jesus, á los cuales rodea Santo Domingo, el fundador del culto del rosario, y algunos ángeles, que van coronando de rosarios á la asamblea de sacerdotes y de seglares postrados de hinojos. Entre las figuras se encuentran tambien las de Durero y de Pirkheimer. A los piés de María está un ángel tocando la cítara, y otros ángeles se ven en el aura clara del vasto paisaje septentrional que ostenta el castillo imperial de Nuremberg, aunque colocado á distancia distinta de la que tiene realmente.

Llama la atencion otro cuadro que Durero debió pintar en 1506 en Venecia, y que ahora existe en la galería de Dresde. Este cuadro prodigioso cuanto pequeño es la verdadera joya de la pintura: representa al *Crucificado*, que hizo de su nombre una bandera, de la cruz un trono y de las crestas del Calvario un reino. El dibujo más puro, la modelacion más vigorosa y una ejecucion cumplida semejante á las miniaturas, se hermanan con la contemplacion más grandiosa, con la representacion más

sublime de la noble figura del Salvador, que, levantando los brazos, aspira á abrazar en amor eterno al mundo de los pecadores, y cuya mirada postrera parece elevar el alma del espectador hácia la magnificencia bienaventurada del cielo.

Este cuadro, que hasta en los cabellos muestra la ejecucion más cuidadosa, excitó á Ticiano á competir con el maestro aleman en la pintura delicada de los cabellos, de la barba, de las pestañas y de las cejas, inspirándole su famoso *Cristo de la Moneda,* que guarda tambien la galería de Dresde, aquel Cristo de mirada tan suave como penetrante que efectivamente tiene algo de la fuerza de Durero.

Éste, que se complacia en vestirse de majo en la voluptuosa Venecia, haciéndose, segun él mismo decia, todo un gentil-hombre, y aprendiendo hasta á danzar; nos pinta la vida alegre de la ciudad de San Márcos en las nueve cartas que dirigió á Wilibaldo Pirkheimer, y que son una mezcla singular y caprichosa de aleman y de italiano, y de formas venecianas y arbitrarias. «¡Cuánto me helaré en la patria despues de haber gozado del sol!» exclama en una de aquellas epístolas escritas en el suelo de Italia, donde sentia ensancharse su alma y elevarse su ánimo. Pero oigamos lo que el buen hijo de Nuremberg escribe acerca de la gente italiana el 7 de Febrero de 1506:

«Hay entre los italianos tantos hombres finos, que bien podria estar contentísimo de tratarlos. Hay sabios, buenos tañedores de laud, conocedores de la pintura y hombres de noble ánimo y de recta virtud, y ellos me honran con su amistad. En cambio hay tambien los más pérfidos, malvados, mentirosos y buscones que no hubiera creido existiesen en el mundo. Y si uno lo ignorase, opinaria que ellos fuesen los hombres más finos que hay en el mundo. Yo no puedo ménos de reirme cuando me hablan. Saben que se conoce su malicia, pero no les importa. Yo tengo muchos amigos entre los italianos que me previenen no coma ni beba con los pintores, y muchos de éstos son mis enemigos.»

Independiente, cual aleman y cual artista, como Durero habia llegado á Venecia, volvió en 1507 á Nuremberg, satisfecho de sus triunfos alcanzados en Italia, y teniendo en sí propio el conocimiento de la esencia de su arte. En su patria continuó dedicándose á las tablas de gran tamaño, y para cada una necesitaba un año entero, pintando á *Adan y Eva* en 1507, *El Martirio de los diez mil* en 1508, *La Asuncion* en 1509, y *El cuadro de todos los Santos* en 1511.

El original del cuadro *Adan y Eva* encuéntrase en el palacio Pitti de Florencia, y una copia en el Museo del Prado de Madrid, otra en el Museo de

Maguncia. Son las dos figuras desnudas más cumplidas que hasta entónces produjo el arte septentrional, dando testimonio de los estudios profundos de la Anatomía humana que Durero hizo durante su estancia en Venecia, que le ofreció los más hermosos modelos femeninos. ¡Cuán esbelta aparece Eva poniendo un pié sobre el otro! ¡Cuán gozoso preséntase Adan, abiertos los labios, y qué bien se destaca del fondo casi negro la carne blanca! Los frutos y hojas del árbol del Paraíso revelan su orígen meridional.

El lienzo *El Martirio de los diez mil* bajo el rey Sapor II, que existe en la galería del Belvedere de Viena, pero en un estado bastante malo, representa un asunto horrible, que, careciendo de una idea más alta, nos repugnaria con sus escenas de verdugo, si Durero no hubiese mostrado su fuerte en ofrecernos cantidad infinita de obras maestras en las manos, en los músculos y en la actitud de las víctimas. El pintor se representó á sí mismo y á su amigo y compañero en la inmortalidad, Pirkheimer, en medio del cuadro, como espectadores.

Ya he hablado del gran lienzo pintado en honor de la Vírgen, *La Fiesta del Rosario.* Aun mayores elogios que éste mereció por su representacion armoniosa el cuadro que Durero, encargado por el rico mercader de Francfort, Jacobo Heller, pintó con

la mayor aplicacion para el altar de Santo Tomás de la iglesia de los Dominicos de Francfort, la célebre *Asuncion*, que se hizo para aquellos monjes una fuente de riqueza por las propinas de los extranjeros que querian verla. Esta pintura, que el emperador Rodolfo II trató en vano de adquirir por el precio de diez mil florines, la alcanzó en 1615 el elector Maximiliano de Baviera; pero la obra maestra de Durero, la que él mismo amaba cual padre amantísimo, se perdió en 1674 en el incendio del palacio de Munich. Por ventura existe en la galería de Francfort una copia del pintor nurembergues Pablo Juvenel. Para ningun cuadro hizo Durero tantos estudios como para éste, la *Asuncion*, en que hasta las plantas de los piés de uno de los Apóstoles postrados de hinojos se hicieron admirar tanto, que, segun dice el Sr. Van Mander, habia quien ofrecia mucho dinero por cortarlas. Veíase en la pintura de Durero la poderosa figura del Juez Supremo sentado en un trono de querubines, adornado con la corona triple, las rodillas y los hombros cubiertos de purpúreo manto, y la figura de Dios Padre representado cual venerable anciano, vistiendo un traje oscuro, y en medio de ellos, por encima de algunos angelitos, la Vírgen, que viste un traje cerúleo y velos blancos, miéntras por abajo estaban los Apóstoles colocados en rededor de la tumba de

María Santísima, sobre la cual se inclinaba San Juan como si buscase el cadáver querido. Bajo los angelitos que rodeaban á Dios Padre, á Cristo y á la Vírgen se extendian los espacios llenos de agua y de montes, y allí estuvo el mismo maestro mostrando orgulloso una tabla que decia: *Albertus Durer Alemanus Faciebat Post Virginis Partum* 1509.

Despues de la *Asuncion* pintó todavía otra tabla grande, *La Adoracion de la Santa é indivisible Trinidad*, ó la tabla de *Todos los Santos*, que habia de adornar el altar de la capilla del mismo nombre del convento de Nuremberg, llamado Zwölfbrüderhaus, fundado por el fundidor de bronce Matías Landauer. Para aquel cuadro, que hoy se encuentra en el Belvedere de Viena, el mismo Durero esculpió un marco riquísimo, cuya composicion arquitectónica ostenta de un modo prodigioso el Renacimiento aleman, que consiste en confundir motivos góticos y naturalistas con las formas de la antigüedad. Ya este marco cuenta una historia entera, ostentando en el tímpano un alto relieve en que Nuestro Señor aparece entre María y San Juan cual Juez del mundo, miéntras los ángeles que se ven de ambos lados están tocando el sacabuche, y en el friso hay figuras de medio relieve, representando las unas á los bienaventurados que recibe el regazo de Abrahan, las otras á los malos que ha de devorar la boca del infierno. Pare-

ce mentira que aquel marco bellísimo quedóse abandonado en Nuremberg, cuando en 1585 el cuadro fué remitido al emperador Rodolfo II. Dediquemos siquiera una palabra al lienzo, que es un verdadero modelo de un retablo cristiano, y una joya de la pintura, pareciendo imitar con la armonía de su colorido la música de las esferas. Encuéntrase expresado en él el júbilo universal por verse salvado el mundo por el divino misterio de la Pasion de Nuestro Señor. Vense en aquel cuadro huestes bienaventuradas, dirigiéndose todas hácia la luz de celestial aurora que inunda el universo. Por arriba está Dios Omnipotente, sobre el cual se cierne la paloma del Espíritu Santo, y de cuyo regazo está pendiente el afortunado de la Cruz, emblema del cristiano, signo de redencion, trono del encarnado Verbo, cuna de nuestra santa religion. Vese clavado en aquel árbol divino, «que abandonaba la cumbre del Líbano para llorar en Palestina, y que, como hermosa palmera, presta al corazon ventura y calma», al Hombre-Cristo que acaba de sufrir la muerte; y por encima de la Santa Trinidad están los serafines formando un círculo, miéntras la rodea de ambos lados un coro de ángeles sirvientes. Bajo éstos sigue el círculo de los santos, encontrándose á la izquierda del espectador María Santísima capitaneando á las santas mujeres del Nuevo Testamento, y á la derecha San

Juan Bautista, que está al frente de los héroes del Antiguo. Siguen los representantes de la Iglesia militante, al lado izquierdo el Papa y los sacerdotes rodeados de mujeres de la familia del humilde fundador del altar, Matías Landauer, y de este mismo, que, lleno de devocion, está adorando, y á quien un cardenal parece hacer una seña invitándole á que se acerque. A la mano derecha están los seglares; á su frente el Emperador, que ostenta la figura ideal de Carlo-Magno. Le circundan reyes y príncipes, entre los cuales se encuentra tambien el Dux, y no falta un paisano alegre que lleve un trillo, y várias mujeres concluyen el círculo. Por abajo se ve un paisaje encantador, en cuyo primer término, en el ángulo del cuadro, está el maestro, encontrándose en la flor de sus años y de su vigor, vistiendo un capote forrado en pieles y teniendo á sus plantas una tabla que contiene su nombre glorioso. Este cuadro es el monumento más precioso del arte de Durero: en él se muestra no sólo gran pintor, sino tambien eminente arquitecto y escultor, segun prueba el marco, y es á la par lírico en el paisaje, épico en los retratos y dramático en la apoteósis de la santa tragedia.

En 1512 pintó Durero un preciosísimo busto, representando á la Vírgen, que existe en el Belvedere de Viena. Pero despues perdió su compla-

cencia en los colores, su anhelo de pintar, hasta que en 1521, despues de haber admirado en los Paises Bajos las maravillas de la escuela de Flándes, despertó de nuevo su ambicion de ser el maestro del color, y terminó su actividad pictórica del modo más grandioso, pintando en 1524 los retratos del elector Federico el Sabio de Sajonia y del enérgico Wilibaldo Pirkheimer, el tan alegre como prudente filósofo de Nuremberg, y legando á su patria como herencia preciosísima su portentoso cuadro *Los Cuatro Apóstoles.*

Verdaderamente que nos asombra la universalidad del artista, que se muestra tambien pintor sobre vidrio en un lindísimo plano, que, representando el cadáver del Señor llorado por las Santas Mujeres, recuerda los adornos de la miniatura, y que se encuentra en la Ambraser Sammlung de Viena. ¡Qué preciosas son tambien sus miniaturas sobre pergamino y papel! Una miniatura modelo es su díptico pintado en 1510: representa una de las alas la Resurreccion del Señor, y la otra las hazañas de Sanson, ese prototipo de Jesus.

Cuando Durero en 1512 cesó de pintar grandes tablas, porque éstas no se pagaban bastante para compensar su trabajo — pues ¡cuánto tenía que esforzarse para recibir por su lienzo *La Adoracion de la Santa Trinidad*, es decir, para la obra de un año

entero, la suma de doscientos florines (1)!—volvió á ocuparse de los grabados en cobre. Perfeccionó el tecnicismo de éstos, é inventó, segun dice el señor Thausing, en 1514 el grabado de agua fuerte; pero al emplear la aguja de grabador no renunció por eso al buril, lo mismo que su sucesor más genial en el grabado de agua fuerte, Lúcas de Leyden.

Aun más que en el grabado en cobre se derramó su riqueza inagotable en las láminas vaciadas en madera. En 1511 llevó á cabo su *Vida de María Santísima*, aquel poema abundante en caractéres vivos y originales, y añadió otras láminas á su *Pasion grande*, miéntras estaba dibujando su *Pasion pequeña*, compuesta de 37 láminas. Nadie ha retratado la vida y la Pasion de Nuestro Señor con tanta profundidad como el gran pintor de Nuremberg, que, viendo en su patria el drama eclesiástico, las representaciones de la Pasion, pintó los sucesos de Jerusalen como si hubiesen ocurrido en la ciudad de Nuremberg, y por aquel realismo propio del arte germano, y que es tan afin del idealismo, produciendo una elevacion poderosa del alma, supo ennoblecer la vida real. Él creó tambien nuestro ideal moderno de Cristo, cuyos rasgos fundamentales los

(1) Un florin vale ocho reales y medio.

pidió á su propia faz, pintando una larga y enérgica cabeza alemana, la de la frente derecha, miéntras los van Eyck, Rogerio Van der Weyden y Martin Schongauer empleaban el primitivo tipo oriental del Señor, retratándole con la frente alta, todo dulzura y paciencia.

No se limitó Durero á publicar él mismo sus láminas, acompañándolas de un texto impreso en su propia imprenta, sino que el rival de Apéles empezó en 1509, como buen aleman, tambien á escribir rimas, y concluyó contándonos en verso la Pasion del Señor, que con sentimiento tan entrañable habia trazado en sus grabados en cobre y en madera.

Grande fué su influencia sobre los italianos, y así como éstos habian copiado los fondos de sus cuadros, copiaron tambien sus escenas y figuras bíblicas; por ejemplo, Andres del Sarto en sus pinturas al fresco que existen en el claustro de los Descalzos de Florencia, y que representan la vida de San Juan Bautista. Hasta el divino Rafael, que colgaba en su estudio, segun decia Luis Dolce, dibujos y grabados de Durero, no desdeñaba tomar las figuras del grabado respectivo de la *Pasion grande* del maestro aleman para su famoso cuadro pintado en 1516 y conocido con el nombre de *El Pasmo de Sicilia*, que se encuentra en el Museo del Prado de Madrid, re-

presentando al Mártir de los mártires (1). En testimonio de simpatía y de veneracion, remitió el de Urbino al de Nuremberg en 1515 algunos dibujos de su mano, y correspondiendo á aquella señal de afecto, mandó Durero á Rafael su retrato de tamaño natural. Por cierto que no fué Rafael el que pronunció aquellas palabras conocidas: «Si Durero, ese pintor peregrino, hubiera nacido en Toscana, nos hubiese superado á todos»; pues Rafael, que tanto se sentia conmovido por la verdad de las creaciones peregrinas de Durero, habia de saber que hay maneras várias de cultivar el arte, y que lo que distinguió á Durero y á la pintura alemana de la italiana podria quizás llamarse más una belleza que un defecto; y frases semejantes á las arriba citadas las pronunció sólo Jorge Vasari. Pero podria decirse: ¡qué se hubiera hecho de Durero si á él no hubiese faltado una cuna y un niño, esa luz del hogar, ese ángel nacido en el lecho nupcial que une las almas con lazo celestial, y si en vez de ser encerrado en los altos muros de una ciudad hubiese recibido siempre impresiones frescas, y si el emperador Maximi-

(1) Es motivo de Durero, sobre todo aquel Cristo que se apoya en un brazo suyo, y en cuyo semblante pálido van cifrados todo el dolor del mundo y el perdon del Altísimo.

liano y el Senado de Nuremberg hubiesen tenido ese sentimiento vivo del arte que distinguió al papa Leon X, y si hubiesen tenido tambien las manos llenas y las ideas grandes de éste!

Se ha hablado tambien de la pobreza de Durero. Pero eso es una fábula desde que consta que legó á su viuda la suma de 6.848 florines. Para conocer completamente á nuestro pintor es preciso conocerle tambien como patriota. Aunque hubiese podido ocupar en el extranjero la posicion más brillante, prefirió servir á su Emperador y vivir en su amada Nuremberg, en aquella casa situada cerca del Thiergaertnerthor que compró en 1509 con el dinero adquirido en Venecia, y que se muestra aún hoy como mansion de Durero. Parece haber sido encargado ya el año siguiente por su ciudad natal de pintar dos tablas, representando la una al emperador Carlo-Magno y la otra al emperador Segismundo. Ambos retratos, de más de tamaño natural, existen hoy en las Casas Consistoriales de Nuremberg. ¡Qué figura tan majestuosa es la de Carlo-Magno, estando en pié, con la pompa de su ornato imperial, sembrado de pedrerías, de oro y de perlas, la espada en la diestra, el cetro imperial en la izquierda! ¡Hé aquí un emperador, un emperador aleman, no de los tiempos, sino del corazon de Durero! El retrato de Carlo-Magno ostenta la fisono-

mía del historiador imperial, matemático y poeta laureado Juan Stabio, que en 1512 llegó á Nuremberg acompañando á Maximiliano. Este romántico emperador, llamado el último caballero, tenía el culto de su personalidad lo mismo que Durero, y encargó á éste indudablemente ya en 1512 dibujar su historia en forma de una *Ehrenpforte* (Puerta triunfal), segun la alegoría ideada por Juan Stabio. En recompensa de los trabajos relativos á la llamada *Puerta triunfal del emperador Maximiliano*, queria éste ver al artista exento de tributos; pero el Senado de Nuremberg se negó á la órden imperial, lo que no impidió al pintor consagrarse con diligencia á su obra, que salió en 1515, siendo el más grandioso grabado en madera que vió la luz.

A la recomendacion de Stabio, para quien Durero grabó tambien un mapa de ambos hemisferios, de modo que el gran pintor ha de figurar tambien entre los primeros geógrafos, debió en 1515 una renta de 100 florines que, segun mandaba el Emperador, habia de pagarle la ciudad de Nuremberg, y miéntras Maximiliano viviese—murió en 12 de Enero de 1519—la recibió el artista. Este hizo en 1515 tambien los famosos dibujos marginales del devocionario del Emperador que se conserva en la Biblioteca Real de Munich, aquellos dibujos en que se confunde lo profano con lo santo, lo humorístico con lo severo,

y que, segun la opinion del Sr. Thausing, son tan característicos de Durero y del arte aleman como los adornos de las *Lochas* del Vaticano de Rafael y los italianos.

Aprovechando las alegorías de Wilibaldo Pirkheimer dibujó Durero tambien *El Cortejo triunfal del Emperador Maximiliano*, que no debia ser más que la segunda parte de la *Puerta triunfal*. Pero el emperador murió ántes de que todos los dibujos fueran grabados en madera, y los grabados no vieron la luz sino en 1522, cuando los publicó Durero. A él se debe tambien un excelente retrato del emperador, dibujado en carbon, que hizo en 1518 en Augsburgo. Probablemente en aquella ciudad habria ocurrido entónces la escena siguiente: queriendo el Emperador hacer un ensayo por sí mismo en el dibujo de carbon, vió que éste se le rompia várias veces, miéntras al maestro Durero no le ocurria eso nunca.

No podia ocultar su asombro y su disgusto, pero el pintor le dijo sonriendo: «Señor, no quisiera yo que Vuestra Majestad supiese dibujar tan bien como yo.» Y con esta frase queria decir, segun la explicacion de Melanchthon que cuenta aquella anécdota: «Señor, el dibujar es el imperio mio, y el carbon es mi cetro. V. M. tiene que acometer otras empresas, y si pudiese tambien llevar á cabo ésta, ¿que me restaria á mí?»

El emperador entregó á Durero una órden en que mandaba á la ciudad de Nuremberg le diese 200 florines en compensacion de tantos trabajos hechos para él, pero el artista no recibió nunca aquella suma, y debió contentarse con recibir al fin siquiera su renta.

Para asegurarse ésta de parte del nuevo emperador Cárlos V, viajó en 1520 á los Países-Bajos, y con gran trabajo y pena alcanzó en Noviembre de 1520 la confirmacion imperial de su renta de 100 florines. Antes de hablar de aquel viaje mencionaré los dibujos que hizo en 1521 para las tres pinturas que adornan la sala gótica de las Casas Consistoriales de Nuremberg, dejando la ejecucion á su discípulo Jorge Penz y recibiendo en 1522 como paga de los dibujos 100 florines.

La primera de estas pinturas tiene por objeto la conocida composicion de Apéles *La Calumnia;* la otra representa los *Siete Pífanos de la ciudad de Nuremberg* rodeados de otras personas, todas de tamaño natural, y la tercera ostenta en grandes dimensiones el *Cortejo triunfal del Emperador Maximiliano*, distinguiéndose del dibujo de 1518 sólo por leves modificaciones.

El pueblo aleman se deleita con las anécdotas que se refieren á Durero y á Maximiliano, siendo ambos, el emperador y el pintor, tipos de perfectos caba-

lleros. Así dice una referida por el Sr. Van Mander, pero que lleva el sello de la invencion, que debiendo hacer Durero un dibujo en una pared á que no alcanzaba, mandó el emperador á un gentil-hombre que se pusiese *en cuatro piés* para que el maestro pudiese subir sobre su cuerpo y llevar á cabo el dibujo, y que cuando se negó el gentil-hombre por ser cosa indigna que un hijodalgo fuese hollado por un sencillo pintor, dijo el emperador: «Alberto vale más que un gentil-hombre, y de cualquier paisano puedo yo hacer un gentil-hombre, pero no de un gentil-hombre un artista como él.»

El 12 de Julio de 1520 emprendió Durero su viaje á los Países-Bajos acompañado de su mujer Ines y de su criada Susana, y llevando consigo cantidad de grabados para venderlos ó regalarlos. Por su diario sabemos todos los pormenores de su viaje, y los homenajes que sin envidia alguna le tributaron los pintores de Ambéres, obsequiándole, en union de su consorte y de su criada, con un banquete en que tomaron parte tambien las mujeres de los pintores y en que el Síndico de la ciudad le obsequió en nombre de ésta. El primer pintor á quien visitó fué Quintin Matsys, el único que podia competir con él. En Ambéres, donde el Cónsul de Portugal colmó de atenciones á él y á su señora, conoció tambien á Erasmo de Rotterdam, á quien re-

trató reiteradas veces, y en Brusélas le obsequió la educadora de Cárlos V, la archiduquesa Margarita, que era artista tambien, siendo á la vez poetisa, profesora en la música y pintora. Despues asistió á los espectáculos con motivo de la entrada de Cárlos V en Ambéres, y admiró sobre todo los grupos mitológicos formados por las doncellas más hermosas, cubiertas sólo de un velo ténue y trasparente, para las cuales el jóven emperador no tenía siquiera una mirada, «pero yo, escribió Durero, siendo pintor, me acerqué curioso para ver sus atractivos.»

En Ambéres conoció tambien á un discípulo de Rafael, Tomás Vincidor de Bolonia, que le retrató, y por él supo la muerte de aquel jóven divino. En Aquisgran asistió á la coronacion de Cárlos V, y en Colonia vió la obra magistral del maestro Estéban. En Brújas, donde los pintores y plateros le obsequiaron con un banquete, admiró los cuadros de Juan Van Eyck, de Rogerio Van der Weyden, de Hugo Van der Goes y de Juan Memling. No habla del último en su diario; pero la cabeza mujeril que trazó en su libro de bosquejos y que se conserva en la *Kunsthalle* de Brema, demuestra que vió un lienzo de Memling, siendo aquella cabeza la copia de una Vírgen de éste. Las distinciones de que habia sido objeto en Ambéres y Brújas le esperaron asimismo en Gante, donde vió la tabla de los hermanos Hu-

berto y Juan Van Eyck que llama «una pintura preciosísima é ingeniosísima.» En Ambéres hizo el conocimiento de Lúcas de Leyden, á quien retrató, y en la misma ciudad le obsequió el rey Cristian II de Dinamarca, á quien diseñó con el carbon y pintó despues al óleo. Aceptó la invitacion del Rey de acompañarle á Brusélas, donde asistió al espléndido banquete que Cristian II, correspondiendo á los obsequios de Cárlos V y de Margarita, dió en honor de éstos. Pero el artista se queja en su diario de que la princesa Margarita no le haya ofrecido nada en agradecimiento de sus trabajos y regalos.

Por fin, el 12 de Julio de 1521 regresó á Nuremberg, pasando otra vez por Colonia. Indubablemente despues de su regreso pintó aquel excelente retrato que, segun cree el Sr. Thausing, representa al banquero de Durero, Juan Imhoff el mayor. El cuadro que por su perfeccion hasta en los detalles más mínimos se parece á un bellísimo grabado, lo guarda el Museo del Prado de Madrid.

Aunque en el extranjero, primero el Gobierno de Venecia y despues el Senado de Ambéres, le ofrecieron una pension, el artista patriota prefirió, segun él mismo decia, vivir modesto en su patria; pero hemos de añadir: honrado por el trato de patricios tan distinguidos como el docto y apasionado Wilibaldo

Pirkheimer y el teólogo y jurisconsulto Lázaro Spengler.

Si hasta el año 1513 se habia ocupado en representar la Vida y la Pasion de Nuestro Señor, sumergióse despues en los problemas de los humanistas y trató de pintar, como si dijéramos, almas y de representar caractéres. Y sus más preciados y más populares grabados en cobre, como *La Melancolía*, *San Jerónimo en su celda* y *El Caballero, la Muerte y el Diablo*, respiran un sentimiento, no sólo profundamente nacional, sino profundamente humano, demostrando que Durero tuvo tambien una vena de Fausto. Pues su *Melancolía*, que creaba despues de haber estado en 1514 cerca del lecho fúnebre de su anciana madre á quien habia acogido en su casa prodigándola sus cariñosos cuidados, ¿qué representa sino el propio demonio de Durero, su espíritu de especulacion que lo investigaba y penetraba todo? Vese en aquella composicion peregrina á una mujer alada sumergida en meditacion profunda, pareciendo una diosa de la noche eterna que oprime el corazon humano. Esta mujer misteriosa representando al genio jamas satisfecho de Fausto-Durero; esta esfinge, rodeada de multitud de cifras y signos maravillosos, está apoyando su mejilla en la mano izquierda, ostentando su suelto cabello un laurel, y está sentada en un cuarto estrecho de estudio desde el

cual sus ojos se vuelven hácia las olas negras del mar; ya se ha puesto el astro del dia, y al cielo oscuro lo ilumina sólo un cometa, infundiendo horror aunque imite al arco-íris, y cual nube inmensa cubre á la tierra sin sol la criatura horrenda de la noche, un murciélago colosal que lleva en las alas desplegadas el nombre de *Melancolía*. Aquel grabado, del todo germano, quizá la concepcion más profunda de Durero, representando la desesperacion de la razon humana, es grandioso como un monólogo de Fausto; es insondable como una sinfonía de Beethoven; es una ilustracion de las corrientes espirituales de la época de la Reforma.

Otro grabado, hecho tambien en 1514, representa á *San Jerónimo en su celda*. Saludamos en ella el cuarto pacífico y estrecho que habitaba el mismo artista, llenándolo con el mundo de sus ideas. El sol brilla por los vidrios pequeños, dorando las paredes y circundando la cabeza del anciano Padre de la Iglesia con una aureola natural. Soñoliento descansa sobre el tablon el compañero del Santo, el poderoso leon, y junto á éste está el perrito sin miedo alguno. De la pared está pendiente el reloj de arena, y junto á él el magnífico birrete, miéntras en el techo se cierne una calabaza que por su grandeza enorme recuerda las uvas de Josué y de Kaleb. Encuéntranse en el cuarto multitud de utensilios, tras-

figurados todos por el aliento divino del arte. Si creemos al Sr. Thausing, el artista que bordó aquel grabado con mil primores, con mil filigranas de ejecucion, ha querido retratar en él el ideal de la sabiduría de los humanistas de sus dias, al sabio flemático apartado del pueblo y del mundo, otro Erasmo de Rotterdam.

Pero habia entónces en Alemania tambien humanistas que sabian así empuñar la espada como manejar la pluma. Tales hombres heran Ulrico de Huten y Wilibaldo Pirkeimer, y á ellos, que llamarémos los sanguíneos, los encarnó Durero en otra creacion inmortal de su buril: *El Caballero, la Muerte y el Diablo.* Este grabado ostenta junto á la fecha de 1513 la letra S que unos explicaron como refiriéndose al esforzado caballero Francisco de Sickingen, miéntras el Sr. Thausing dice que Durero queria representar el temperamento sanguíneo como retrataba la *Melancolía* y el temperamento flemático, y es sabido que nuestro pintor hizo de los cuatro temperamentos que desde Hipócrates y Galeno hacen un papel tan relevante en la Medicina y en la ciencia, el objeto de sus estudios más asiduos. Vese en el grabado *El Caballero, la Muerte y el Diablo*, á un caballero intrépido que, montado en su noble caballo y acompañado de su fiel perro, prosigue su camino por la quebrada oscura, burlándose así de

la muerte, que le presenta el reloj de arena, como del Diablo, que quiere asirle.

No se limitó Durero á expresar en sus grabados el espíritu de la Reforma, sino que fué tambien uno de los primeros alemanes que se hicieron partidarios del Dr. Martin Lutero, y como dominado por una fuerza irresistible, lo confesó cuando en 1521, durante su viaje por los Países-Bajos, llegó á sus oidos la nueva de que Lutero habia sido preso despues de su regreso de la Dieta de Ratisbona. No hay invocaciones más elocuentes, no hay frases más inspiradas que las que entónces pronunció Durero, interrumpiendo el tono seco de su diario, frases que demuestran cuán versado era en las cuestiones teológicas y cuán amante del Evangelio, segun Lutero. Conoció y apreció tambien al reformador helvético Ulrico Zwingli, y grabó en 1526 en cobre el retrato de su ilustre amigo Melanchthon, el preceptor de Germania, y el del docto Erasmo, siendo cada grabado una biografía fiel.

En el mismo año eternizó la fisonomía de su amigo el patricio nurembergués Jerónimo Holzschuher en una de las pinturas más preciosas de su pincel, y de su último lienzo *Los cuatro Apóstoles y Evangelistas ó Los Cuatro temperamentos*, hizo un sin par monumento de su arte cumplido, de su ánimo religioso y de su amor á la patria, y una pintura compañera

del canto de Lutero: «Una atalaya firme es nuestro Dios.» ¡Qué sencillez tan imponente! ¡Qué riqueza de pensamientos! ¡Qué variedad y qué gusto en los paños! ¡Qué expresion tan grandiosa en las cabezas, en cuyas frentes está grabada la hazaña atrevida del pueblo aleman, la *Reforma*!

Este cuadro, que representa en la una mitad á San Juan el melancólico y á San Pedro el flemático, y en la otra á San Pablo el colérico y á San Márcos el sanguíneo, es un verdadero símbolo del cristianismo puro y evangélico, un prototipo del arte evangélico, la apoteósis más digna de San Pablo, el apóstol más inspirado de la fe y del conocimiento cristiano, el apóstol más vigoroso y enérgico de quien la época de la Reforma hizo su bandera y su héroe, miéntras la antigua Iglesia vió su piedra angular en San Pedro. La una tabla del cuadro de Durero ostenta la ancha y nerviosa figura de San Pablo, estando firme en sus piés, presentándose en la fuerza y madurez de su edad, hinchada en sus sienes la vena de la cólera, llevando la espada exterminadora y cubierto de los pliegues de un manto blanco, obra maestra de pintura plástica. Detras de él está casi oculto por la figura gigante de San Pablo, San Márcos Evangelista, mostrando sólo su rostro pálido que está fijándose en el heroico apóstol. En la otra tabla se ve en primer término al apóstol

privilegiado del amor, del sentimiento y del entusiasmo, el de la fisonomía noble y simpática, San Juan, que meditabundo está leyendo el Evangelio que lleva su nombre, miéntras en el fondo se ve á San Pedro, un anciano cansado, que participa de la lectura de San Juan. Parece un capricho del destino que la figura de San Juan tenga una semejanza sorprendente con la de nuestro gran poeta Federico Schiller. La pintura de los mantos y la modulacion de lo desnudo podrian llamarse los frutos que el maestro recogia de su estancia en Flándes. Este cuadro, testimonio de su fe evangélica, lo regaló en el otoño de 1526 al Senado de Nuremberg, que agradeció su magnánimo don, dándole á él 100 florines, á su mujer 12 y á su criada dos. Durante un siglo entero la ciudad de Nuremberg conservó en el Ayuntamiento la obra maestra de su mejor hijo, hasta que en 1627 la adquirió el elector Maximiliano de Baviera, y hoy dia se admira tan famoso lienzo en la Pinacoteca de Munich, miéntras una copia se guarda en Nuremberg.

El cuadro *Los Cuatro Apóstoles* era como el testamento del gran pintor: el viaje á los Países-Bajos quebrantó su salud. Su delicado organismo no pudo sufrir tantas fiestas y banquetes, y quizá más que los excesos perpétuos del genio, le debilitaban las seducciones de la hospitalidad, las libaciones demasia-

do propias de la raza teutónica, la esplendidez con que le recibieron y le agasajaron los anfitriones flamencos.

Ya se acercaba la implacable muerte á quien con genio tan peregrino habia retratado al *Caballero triunfando de la muerte* en aquel grabado incomparable; habia llegado la hora solemne del descanso eterno para quien tenía un anhelo perpétuo de trabajar y una sed ingénita de saber. Por lo tanto, habia cultivado siempre junto al arte los estudios teóricos en que se muestra mediador entre el estilo gótico y el Renacimiento. El primer libro que publicó es su *Geometría*, que salió en 1525, siendo adornado con grabados en madera.

En 1527 dió á la estampa una *Instruccion relativa á la fortificacion de ciudades, castillos y pueblos*, obra que le ha merecido ser llamado en nuestros dias el fundador de la fortificacion alemana. Ademas escribió un libro sobre *La Esgrima.* Pero la obra que le tenía ocupado durante gran parte de su vida era la *Proporcion humana*, que no salió á luz sino despues de su muerte, y cuya traduccion italiana fué vertida al castellano por D. Luis da Costa.

Sin que Wilibaldo Pirkheimer, segun éste decia en su sentida elegía latina, haya podido tocar su cabeza querida, estrechar su mano y despedirse de quien era la mejor parte de su alma, murió Alberto

Durero repentinamente el 6 de Abril de 1528; pero su muerte fué apacible como la de los justos, y creemos que al apagarse la hermosa llama de aquel cuya mano artista obedecia hasta el último año de su vida á su espíritu infatigable, se cumpliria tambien el deseo ardiente de su corazon, que pronunciaba al ver perdida la flor de su querer, al llorar la pérdida de su madre, que entre el blanco azahar de su cariño le dió la mitad del alma. «¡Ojalá que Dios me diese asimismo un fin bienaventurado, y que el Señor con sus falanges celestiales, mi padre, mi madre del corazon y mis amigos, llegase á mis postrimerías!»

Lo que fué mortal del maestro eminente fué enterrado en el cementerio de San Juan de Nuremberg; pero ni la tabla de bronce en que se leia la inscripcion clásica que puso en su honor su amigo Pirkheimer, ni su célebre monógramo que se hallaba en aquella tabla, impidieron que la tumba de Durero estuviese libre de profanacion.

Despues de extinguida la estirpe de su consorte por la muerte de ésta acaecida el 28 de Diciembre de 1539, su tumba fué, segun la costumbre, cedida á otros, y lo mismo sucedió en el siglo siguiente, á pesar de que un apasionado de Durero, el Sr. de Sandrart, la compró adornándola en 1681 con una nueva inscripcion y legándola á la Academia de Nu-

remberg. Ésta, sin embargo, destinó la tumba para artistas extranjeros que careciesen de un sepulcro, de modo que el cráneo que en 1811 se recogió entre multitud de otros, creyéndole de Durero, y que se conserva en Nuremberg, no puede decirse con seguridad que sea de nuestro gran Alberto.

La pérdida de éste despertó por do quier el sentimiento del dolor, é hizo una sombra larguísima de luto. El doctor Lutero, á quien Alberto habia diseñado tambien (1), escribió: «Cumple á los buenos llorar al mejor hombre.» Y Melanchthon resumió su dolor en estas palabras: «Me duele ver privada á Alemania de tal artista, de tal hombre.» Y el recuerdo de su amigo inmejorable siempre hizo que una lágrima de sincero pesar apareciese en los ojos de Wilibaldo Pirkheimer.

Genio fecundo y verdaderamente aleman, gran inteligencia, corazon de oro, hé aquí las cualidades brillantes del príncipe de nuestra pintura.

El 22 de Mayo de 1840 inauguróse en Nuremberg en la llamada plaza de Durero, cerca de la iglesia de San Sebaldo, su magnífico monumento de bronce, modelado por el insigne Rauch, y cualquiera que lo mire, se inclina ante él exlamando: ¡Qué genio!

---

(1) Aquel dibujo en que Durero prestó los rasgos de Lutero á San Juan Evangelista, existe en Viena en la coleccion del Archiduque Cárlos.

## XX.

### Los sucesores de Durero y Lúcas Cranach.

Como sucesores de Alberto Durero, el maestro que en el precioso dón de la invencion rivaliza con Rafael y que en la facilidad de sus producciones se aproxima á Rubens, miéntras en la universalidad del espíritu se acerca á los Vinci y Miguel Angel, llamarémos á *Juan de Kulmbach*, el excelente retratista y pintor de la lindísima tabla de Tucher que se halla en la iglesia de San Sebaldo de Nuremberg, distinguiéndose por el calor y la naturalidad del colorido, propios de su primer maestro Jacobo de Barbari; al laborioso *Juan Schäuffelein*, que no fué sino el eco del gran Durero; al famoso retratista y grabador *Bartel Beham*, cuyos lienzos religiosos los guarda en gran parte la Galería del Príncipe de Fürstenberg en Donaueschingen; á *Sebaldo Beham*, el dibujante genial, el excelente grabador, el maestro humorístico, que pintando la vida de los campesinos en sus bailes y en las tabernas, se hizo el precursor de los Breughel, Brouwer, Ostade y Teniers; al ingenioso arquitecto, pintor y grabador *Alberto Altdorfer*, que empezó á cultivar la pintura

de países; á *Jorge Penz* y al hijo y ciudadano de Soest y apasionado de la Reforma, *Enrique Aldegrever*, que como grabador en cobre debió á Durero la energía y el vigor y como pintor de lienzos religiosos tiene tambien algo del espíritu de éste, y, sobre todo, á *Juan Baldung Grien.*

Este, que tenía por patria á Gmünd (Suabia), donde nació hácia el año 1476, siendo llamado *Grien* probablemente á causa de su aficion al color verde, que se llama en aleman *grün*, es considerado como el más productivo y distinguido dibujante aleman despues de Durero y de Holbein, y como el pintor á quien se debe quizás la más grandiosa pintura religiosa de la Alemania del siglo XVI, á saber: los once cuadros de gran tamaño que forman el altar mayor de la catedral de Friburgo. En sus primeras producciones, las alas del altar de la capilla fúnebre del monasterio de Lichtenthal, cerca de Baden, representando la Asuncion de María egipciaca, el martirio de Santa Ursula, y en las partes exteriores seis santas, imitó á Martin Schongauer, y á principios del siglo XVI parece haber entrado en relaciones con Durero, á quien imitó despues, lo mismo que en el retablo de Friburgo, que llevó á cabo en 1516, trataba de imitar los singulares efectos pictóricos que *Matías Grünwald de Aschaffenburgo* alcanzó cual Correggio aleman por su mági-

co claro oscuro. No obstante aquellas imitaciones, supo guardar su originalidad, merced á la riqueza peregrina de su fantasía, con que ilustraba los escritos de Geiler de Kaisersberg, y con que creaba, ora idilios tan encantadores como la Vírgen rodeada de ángeles en un paisaje parecido á los de Alsacia, ora las escenas más patéticas, y aquella copia de dibujos que se ven en los Museos de Berlin, Basilea, Lóndres y Florencia, en Copenhague y Karlsruhe y en la Albertina de Viena.

Juan Baldung aparece en 1509 cual ciudadano de Strasburgo, y fué encargado en 1511 de pintar el altar mayor de la catedral de Friburgo. El lienzo medio representa la Coronacion de la Vírgen por Dios Padre y Cristo; las alas ostentan los Apóstoles, figuras grandiosas recordando las de Durero. En las partes exteriores se hallan cuatro escenas de la historia de María, entre las cuales merece la palma, por su efecto poético, la huida á Egipto, mostrándonos dulcísimos angelitos que están meciéndose en una palmera inclinada hácia la Vírgen y Jesus, miéntras uno de ellos desciende para ofrecer frutos al Niño. Los reversos de las alas exteriores ostentan dos santos. Despues de terminados estos cuadros en Friburgo, volvió á Strasburgo y en 1545, es decir, en el mismo año en que fué elegido senador de aquella poblacion, falleció.

Miéntras la mayoría de los críticos coloca á *Juan Baldung Grien* á una altura tan envidiable, posponiéndole sólo á Durero y á Holbein, el pueblo aleman ha reservado aquel lugar privilegiado para *Lúcas Cranach*, cuyo tecnicismo se acerca al de la Escuela de Nuremberg, y ya que no consiga yo que la católica nacion española, la nacion de los que áun hace poco acudieron á Roma en mística peregrinacion, de los que doblaron la frente ante la presencia augusta del Santo Padre, de los que admiraron su evangélica uncion bajo las bóvedas del Vaticano, ame al prohombre artista de la Reforma, que no sólo trasladó al lienzo las doctrinas de Lutero, sino que le ayudó tambien en lanzar sus sátiras contra el Papado, mostrándonos en sus láminas en madera al Sublime Mártir, coronado con espinas, miéntras su Vicario está coronado con la tiara, conseguiré sin duda que todos le aprecien por sus dotes personales, por su pasmosa diligencia, por su lealtad para con su príncipe.

Las creaciones del severo y profundo Durero eran casi todas hijas de una inspiracion puramente artística, y los rizos larguísimos del artista parecian cerrar su oido á las voces del mundo exterior, miéntras el carrilludo Lúcas, el maestro tan vivo, tan alegre, tan humorístico, el hombre práctico y viril, el de la barba poderosa, el de la frente libre y de los

ojos prudentes, que no se sumergian soñadores en lo lejano y en lo más allá, sino que se fijaban en lo actual, era un artista en que prevalecia la actividad de la mente, una naturaleza formada de materia más grosera, una naturaleza de hierro semejante á los Lutero y Sickingen, mereciendo por su vena popular, por su contemplacion candorosa, por su humor propio de aquel tiempo y de las canciones populares el título de el *Juan Sachs de la pintura.*

El acomodado Lúcas Cranach era á la vez maestro en el arte de su santo, grabador en cobre y en madera; posesor de una botica, de una librería y de una imprenta; burgomaestre de Wittenberg, y consejero y favorito de tres soberanos suyos, los electores de Sajonia, Federico el Sabio, Juan el Constante y Juan Federico el Magnánimo. Salieron de su estudio multitud de retratos de dichos electores y de los reformadores; pero la garantía de su inmortalidad es el retrato de su amigo íntimo Lutero, que se guarda en casa de un particular de Augsburgo. Y aunque aquel retrato respire el espíritu de fuego de Lutero, sentimos no tener un monumento verdadero de aquel tiempo en un retrato del reformador, pintado por el que pudiera decirse que sabía pintar las almas, Alberto Durero. Pues ¡qué diferencia tan grande existe entre el grabado que éste hizo de Melanchthon retratando su dignidad

ética y su grandeza espiritual, y el grabado que tiene por autor á Lúcas Cranach! Es una lástima que éste, cuyos paisajes son tan encantadores y cuyo colorido es tan florido y claro, sin que haya sido siempre armónico, no haya podido evitar en sus retratos el mal dibujo de los ojos, que colocados en posicion oblicua, hacen un efecto chino.

Lúcas, que se llamaba *Sunder*, debe su nombre de *Cranach* á la ciudad de *Kronach*, situada en la diócesis de Bamberg (Franconia). Vió la luz en 1472, debiendo sus primeros rudimentos en el arte á su padre. Pero no puede hablarse de un desarrollo artístico en el que durante cincuenta años era casi siempre el mismo, así en sus virtudes como en sus defectos. Granjeóse por su arte, su cultura, su amabilidad y su carácter la consideracion y el afecto del elector Federico el Sabio, que en 1505 le llamó desde Gotha, donde el artista habia contraido matrimonio, á Wittenberg, dándole una pension y haciéndole noble en 1508. El año siguiente le mandó á los Países Bajos, donde, como dice una anécdota referida por Cristóbal Scheurl, amigo de Cranach, se daba á conocer desde el primer momento como pintor distinguido, dibujando en la pared de su fonda el retrato del emperador Maximiliano, con un carbon que tomó de un brasero. Pintó entónces tambien al niño que despues bajo el nombre de Cárlos Quinto

fué emperador de Alemania. Con el mismo acierto con que retrataba á los hombres pintaba á los animales, aunque no dirémos que cual retratista haya rayado á la altura de Holbein y cual autor de pinturas de caza haya igualado á los Snyders y Potter. Causa placer ver sus lienzos mitológicos llenos de candidez fantástica, como su *Juicio de Páris*, y sus grabados encantadores; por ejemplo, aquella Vírgen llevando en brazos la prenda de su amor y gozando bajo el tronco de una encina un momento de reposo en su penosa ruta á Egipto, y gracia tienen tambien algunas composiciones religiosas que hizo ántes de la Reforma, como su Vírgen en la iglesia parroquial de San Jacobo de Innsbruck. Granjeóse el favor del elector de Maguncia, Alberto de Brandemburgo, y del elector de Brandemburgo, para el cual pintó varios lienzos. Fué burgomaestre de Wittenberg desde 1537 á 1544, y cuando su soberano Juan Federico el Magnánimo, que cayó prisionero en la batalla de Mühlberg, expresaba dos años despues el deseo de tener por compañero á su querido Cranach, el anciano artista le siguió en 1550 al cautiverio, hasta que en 1552 sonó para entrambos la hora ansiada de la liberacion. El que pintó á Ticiano alcanzó tambien la senectud del gran pintor veneciano, y como desde el año de 1518 empezaba á poner su arte al servicio de la Reforma y continuaba despues pintan-

do algunos cuadros simbólicos, en los cuales representaba el axioma fundamental de la Iglesia evangélica de que la bienaventuranza no se alcanza por las buenas obras sino por la fe, concluyó tambien su carrera artística, cual intérprete de las doctrinas de la Reforma, con su obra maestra, el retablo de la iglesia parroquial de Weimar, que representa la muerte de Jesus. Estaba aún pintando aquel cuadro lleno de vigor singular, cuando le sorprendió la muerte el 16 de Octubre de 1553. Las alas del cuadro, es decir, las portezuelas, las llevó á cabo en 1555 su hijo Lúcas Cranach, el menor, siendo menor tambien respecto al talento.

El epitafio de la lápida erigida á *Lúcas Cranach, el mayor*, por los hijos del elector Juan Federico el Magnánimo, le llamó «pintor celérrimus», el pintor que trabajaba como al vuelo, pero «pintor celebérrimus» le llama el pueblo viendo en él el representante fiel de su sentimiento.

## XXI.

### La Catedral de Colonia.

Fué *Juan de Colonia* el que, segun dice la tradicion constante, construyó las dos torres de la fa-

chada principal del templo catedral de Búrgos, tan ostentoso y rico en adornos, ejecutando las agujas tan elevadas y de trabajo tan delicado, segun la planta y traza de las de Colonia. Yo, *Juan de Colonia* tambien, pero que no soy sino admirador entusiasta de aquel arquitecto, tocayo mio, que abandonando á Colonia fijó su residencia en la antiquísima patria de los condes de Castilla; yo, siendo admirador del templo monumental de mi patria, mansion del Señor, en que consagramos al Eterno la piadosa sinceridad de nuestra creencia; voto de nuestros padres que va á cumplirse en nuestros dias; templo grandioso que habla á la vez al sentimiento religioso y al estético del espectador, y que tiene un encanto más para los que como yo puedan perseguir cada dia su desarrollo, viendo crecer la estupenda construccion bajo la direccion de un maestro inteligente y bajo las manos activas de un enjambre de artífices, trataré de bosquejar las bellezas de la suntuosa *catedral de Colonia*, flor más peregrina del género y gusto germánico que en España creó las bellísimas catedrales de Leon, de Búrgos y de Segovia; compendio de las más nobles y más puras formas arquitectónicas; obra del arte tan majestuosa como esbelta, elegante y graciosa; monumento sin par de la grandeza de Alemania; expresion más sublime del poderoso genio

aleman; testimonio más brillante de la piedad de nuestros mayores y de su confianza en sí propios; templo que con sobrada razon llaman *summum*, segun escribió Petrarca (1), que en 1331, al pasar por Colonia, vió aquella fábrica gloriosa que no sólo sobrepuja á las otras iglesias de Colonia, la de San Gereon, la de los Santos Apóstoles, la de San Martin y la de Santa María, sino á las demas del mundo cristiano; obra divina y tres veces santa, porque encierra los restos mortales de los tres Reyes Magos; orgullo de los siglos; octava maravilla; trasunto de las alturas celestiales; encarnacion de piedra de un cántico en honor del Altísimo, concluyendo á la proximidad del cielo con los más ardientes, los más puros acentos de júbilo; mole colosal que el arte gótico en el período de su mayor riqueza se encargó de aligerar, animando las masas imponentes por rasgadas ventanas y aquel sin número de aéreos botareles, torrecillas, galerías, molduras, cresterías, mascarones, baldaquinos, doseletes, estatuas y figuras de relieve; catedral gigante que muestra en su interior á la par el encanto de lo sencillo, la fuerza de lo grandioso, la magia del arte, una bóveda magnífica, una selva

(1) Dice en su carta al cardenal Colonna: «*Templum arte media pulcherimum, quamvis incompletum. quod haud immerito summum vocant.*»

prodigiosa de columnas á la vez esbeltas y vigorosas, la luz templada y majestuosa que penetra por las vidrieras de colores de las grandes, prolongadas y puntiagudas ventanas; una copia de objetos que excitan á la consideracion de los sagrados misterios; un asilo sagrado, en cuyos pórticos, en cuyo crucero, en cuyas cinco naves, en cuyos cinco nichos y capillas duermen el sueño eterno nuestros grandes hombres, participando sus lápidas de la santa paz de esta catedral eterna.

Es tan imponente, tan tranquila, tan santa la majestad del sagrario, que diria que no es preciso entender el idioma de las artes para admirar esta obra prodigiosa en que nos habla aún con lenguaje tan elocuente el genio de su primer arquitecto.

*¡El maestro de la catedral de Colonia!* Hé aquí las pocas palabras grabadas en el muro de la *Walhalla.* Pero ¿cómo se llama aquel maestro que ha de considerarse sin duda como uno de los arquitectos más grandes de todos los tiempos? ¿Quién ideó templo tan augusto, cuya primera piedra sentó el Arzobispo de Colonia, Conrado de Hochstaden, el 14 de Agosto de 1248? Están aún litigando los hombres ilustrados si el plan de esta catedral en que el ánimo queda como suspenso y en verdadero éxtasis, hasta que presentándose poco á poco los detalles, se va la vista desentendiendo del efecto

general, se debe sólo á un maestro, ó á dos separados por un espacio de setenta años.

El Sr. Sulpicio Boisserée, que en 1821 publicó las ilustraciones de su gran obra *La Catedral de Colonia*, cuyo texto salió en 1823, creia que una concepcion tan cumplida, tan armónica, tan incomparable como ésta, habia de salir á semejanza de la armada Minerva, como por encanto y de un golpe en la cabeza de un artista. Á él le parecia profanacion el decir que aquel plan hubiese nacido en pedazos y fragmentos, y hasta creerlo le parecia imposible. En contra el distinguido autor de *La Historia de las Bellas Artes*, el Dr. Cárlos Schnaase (1) dice que no se trataba en 1248 de una iglesia nueva, puesto que la inscripcion del año 1320 relativa á la inauguracion del templo en 14 de Agosto de 1248 habla tan sólo de una *amplificacion* de la catedral antigua (*Presul Conradus ab Hochstaden generosus ampliat hoc templum*), y tambien la bula del 21 de Mayo de 1248 habla sólo de una restauracion de la antigua catedral (*reparare cupiunt*), que se habia hecho necesaria por el incendio de ésta ocurrido el 30 de Abril del mismo año; pero este incendio era tan pequeño, que la nave del antiguo templo existia aún hasta 1322, y hay varios testamentos de canónigos colonien-

(1) Véase la obra citada, tomo v, pág. 404 á 412.

ses que demuestran que éstos no hayan imaginado ver reemplazada la nave que formaba el cuerpo del edificio antiguo por una fábrica nueva. Por lo tanto, cree el Sr. Schnaase que no se trataba en 1248 sino de amplificar la antigua catedral por un coro nuevo, lo mismo que sucedió en la catedral de Mans en 1217 y en la de Tournay, y que sólo despues de concluido el coro, es decir, en 1322, resolvian extender la fábrica nueva y hacer la planta de las naves. El *maestro del coro*, continúa diciendo el señor Schnaase, es el maestro Gerardo, que imitaba el coro de la catedral de Amiens (1), á la que se daba principio en 1220, y si el mérito del arquitecto no consiste, pues, en la invencion, consiste en cambio en la ejecucion incomparable, en el sentimiento delicado que se manifiesta en cada parte, en todos los detalles; de modo que la obra admirable del grandísimo maestro coloniense comparada con su modelo, el coro de la catedral de Amiens, es como la rosa magnífica en su completo desarrollo, comparada con el capullo medio abierto. Y el que fué maestro de la fábrica de Colonia, al inaugurarse el coro en 1322, y que ejecutó las partes altas de éstos y

(1) Ignoramos quién haya descubierto primero la semejanza del coro de la catedral de Amiens y el del templo de Colonia; pero sabemos que acerca de ella escribió primero en Alemania el Sr. Reichensperger.

aquellos machones tan elegantes, el maestro Juan, hijo del maestro Arnoldo, es, segun opina el señor Schnaase, probablemente el inventor de la planta total de la catedral, consiguiendo, al continuar la obra comun, asociarse completamente á los principios de su predecesor, aunque teóricamente estaba ya en otro terreno.

Es verdad que la planta de la nave que forma el cuerpo del edificio y la de la nave transversal no corresponde en todos los conceptos al espíritu de la arquitectura del siglo XIII en que fué concebido el plan del coro; pero eso se explica fácilmente porque el plan primitivo se ejecutaba por pedazos y se reformaba, segun los principios de los siglos XIV y XV, cuando se empezaron á edificar la nave que forma el cuerpo de la iglesia y la nave transversal. Tampoco negarémos que el plan primitivo se habrá limitado á un sencillo diseño, pues segun la autorizada opinion del conocedor más profundo de la arquitectura gótica, el consejero primero de fábricas, señor Schmidt, no se conocieron en el siglo XIII plantas tales como las que ejecutamos nosotros y como se empezaban á hacer sobre pergamino en los siglos XIV y XV. Pero segun dice mi querido amigo el doctor Leonardo Ennen (1), archivero de la ciudad de

(1) *La Catedral de Colonia*, Colonia, 1872, pág. 20.

Colonia, á quien me asocio enteramente, habrá existido ya una planta completa de la catedral nueva en 1247, pues el 25 de Marzo de este año, es decir, trece meses ántes del incendio del templo antiguo, resolvió el Cabildo de Colonia edificar una *catedral nueva*, ejecutando asi el pensamiento del poderoso arzobispo Engelberto I, que ya habia ofrecido 400 marcos (1) para una fábrica nueva, para la cual se hicieron tambien otras donaciones á principios de 1248; y si la inscripcion de 1322 habla sólo de una amplificacion de la fábrica antigua, no expresa sino el pensamiento de su época, pero no el de 1248.

El mérito de haber trazado el plan primitivo de la catedral de Colonia corresponde probablemente, segun decia ya el Sr. Boisserée, al maestro Gerardo, á quien el Cabildo llama en un documento del año 1257 *lapicida rector fabricæ nostræ* (maestro de obras de cantería y director de la fábrica coloniense), y agradeciendo los méritos que habia contraido respecto al Cabildo (*propter meritorum obsequia nobis facta*), le concedió éste una área en que á sus expensas habia edificado una casa. Los documentos que hablan del maestro Gerardo, de quien mi ami-

(1) Un marco de oro de entónces equivale á 11 thalers de hoy; un thaler equivale á 15 rs.

go el Sr. Fahne se ocupa detenidamente en su obra *Diplomatische Beitræge zur Geschichte der Baumeister des Kœlner Domes*, Düsseldorf, 1849, le llaman *Gerardus de Rile* ó de *Kettwich*, siendo Rile la patria de su padre, pueblecito situado á corta distancia de Colonia, y Kettwich el nombre de una vasta hacienda paterna en la calle de Marzellen, y donde quizá nació el gran arquitecto. En el año 1302 se hace mencion de él como difunto.

Habia quien atribuyó la planta de la catedral al ilustre dominico Alberto Magno (1), el filósofo aleman más eminente del siglo XIII y experto tambien en el arte de la arquitectura, segun demuestra la inscripcion siguiente que se hallaba en una vidriera de colores del coro de la iglesia dominicana de Colonia:

*Condidit iste Chorum Præsul qui philosophorum*
*Flos et Doctorum fuit Albertus, scholæque morum*
*Lucidus errorum destructor obesque malorum:*
*Hunc rogo Sanctorum numero Deus adde tuorum.*

Pero Alberto Magno, que vivió en Colonia desde 1249 á 1260, no estaba en esta ciudad cuando se concibió el plan de la catedral, sino en París,

(1) El canónigo Bœcker expresaba aquella opinion en 1818. La adoptaba tambien el profesor Wallraf, siguiéndole en 1844 mi amigo el profesor Kreuser, autor de los *Kœlner Dombriefe.*

donde se ocupaba en dar lecciones de teología. Tampoco puede demostrarse que el plan se haya debido al obispo de Paderborn, Simon de Lippe, de quien habla un párrafo que fué añadido despues á la Crónica de Gobelino Persona, redactada en 1418, diciendo que Conrado de Hochstaden colocaba la primera piedra: *cum consilio et industria Simonis, qui tunc in arte architectonica præcipue celebrabatur.*

Hé aquí el catálogo de los primeros arquitectos de nuestra catedral: el maestro Gerardo, el maestro Arnoldo, de quien hace mencion un documento del año 1296, y su hijo Juan, á quien otro documento de 1308 llama *magister operis mayoris ecclesiæ*, y otro de 1319 *rector fabricæ.* Pero no ha de figurar entre los primeros arquitectos Enrique Sunere de Colonia, á quien el Sr. Fahne cree inventor de la planta de la catedral, porque un documento de 1248 le llama *petitor structuræ majoris ecclesiæ*, lo que traduce el mencionado escritor: «aspirante á maestro de la fábrica», miéntras quiere decir colector de dones en pro de la catedral.

A los que pregunten por qué se tienen noticias tan escasas relativas á los arquitectos que con tanto lustre de la nacion supieron realizar sus pensamientos, les dirémos que miéntras los cronistas monjes se complacian en ensalzar los méritos de sus compañeros, los artistas monjes, los historiado-

res alemanes de aquellos tiempos consideraban á los seglares, á los cuales pasaba en el siglo XIII el arte de la arquitectura, y que acometiendo empresas tan vastas excitaron la admiracion de los siglos siguientes, sólo como oficiales y operarios.

Antes de trazar la historia de la catedral de Colonia, darémos una noticia acerca de la catedral antigua. Segun la tradicion acreditada, mandó edificar un templo catedral el archicapellan de Carlo-Magno, arzobispo Hildeboldo, dedicándolo á San Pedro. El arzobispo Williberto lo llevó á cabo y lo inauguró en 874, asistiendo á la solemnidad los arzobispos de Tréveris y de Maguncia y otros sufragáneos. Pero ya en 881 devastaron los normandos las iglesias de Colonia, y el arzobispo Williberto se habria visto obligado á reparar la catedral en que fué enterrado en 889. No es ésta la catedral antigua cuya nave existia aún en 1332, sino el estilo de aquel templo, del cual se conservan algunos restos en el Museo de Colonia y de que habla el calendario de la custodia de la catedral que se guarda en la Biblioteca de Maihingen, muestra la época del arzobispo Gero que ocupó la Sede arzobispal desde 969 á 976. La que llamarémos, pues, basílica de Gero, gozaba de una fama tan grande que el arzobispo Aldebrando de Brema la queria tomar por modelo de la que resolvió erigir en lugar de la

catedral destruida por el incendio. Este parece haber maltratado en 1149 tambien á la catedral de Colonia que el arzobispado Reinaldo de Dassel adornó despues con dos torres de dimensiones colosales. El mismo arzobispo mandó erigir en medio de la catedral un precioso mausoleo de los Reyes Magos.

Ya despues del incendio de 1149 se convirtió Colonia en la ciudad más magnífica de la Edad Media, y por fin el de 1248, que perdió las torres edificadas bajo Reinaldo, impulsó al arzobispo Conrado de Hochstaden á edificar una catedral nueva; pero en atencion al Oficio Divino que hasta fines del siglo XIII tenía lugar sin intermision en la antigua catedral, resolvió construir ántes el coro que habia de levantarse detras de la catedral antigua. La construccion del coro del glorioso templo nuevo, para el cual sacaban las piedras cuadradas de una cantera del Drachenfels, uno de los siete montes cerca de Colonia, se retardó por las guerras sangrientas de la ciudad arzobispal contra sus mismos arzobispos, y no se concluyó sino en 1322, siendo trasladados á él los restos mortales de los Reyes Magos, que la iglesia de Colonia debió en 1162 al emperador Federico Barbarroja, que los habia adquirido en Milan.

Despues empezaron á erigir el muro oriental del

crucero oriental. Entónces no fué sustituido el plan del maestro Gerardo por otro, sino que fué ejecutado de un modo áun más rico y brillante. En fin, en 1450, la gran torre meridional que en los dos años anteriores habia recibido las campanas, alcanzó la altura tal como la hemos visto aún há pocos años, llevando una grúa para subir las piedras, que siendo condenada durante el espacio de casi cuatro siglos á la inactividad, se hizo como el emblema de Colonia. Hasta 1450 continuaron erigiendo la torre septentrional; en 1508 y 1509 colocaron las brillantes vidrieras de colores en el crucero septentrional, y en 1572 colocóse el órgano.

Para completar el catálogo de los maestros de la fábrica, dirémos que, despues de muerto en 1330 el maestro Juan, hijo del maestro Arnoldo, figuran como maestros primeros Rutgero, despues Miguel, Andres de Everdingen, Nicolas de Büren, que murió en 1446, Conrado Kuyn, que falleció en 1469, y Juan de Frankenberg.

Siguió un período triste para la construccion de la catedral, en que se menospreciaba la llamada gótica *barbarie*, y el siglo XVIII vió destruirse las más graciosas creaciones del arte de la Edad Media, como el tabernáculo colocado á mano izquierda del altar mayor de la catedral.

Cuando las tropas republicanas francesas entra-

ron en 1794 en la ciudad del Rhin, el profesor Wallraf logró apénas defender el venerando templo de la devastacion: en 1796, los franceses lo usaron para dar forraje á sus caballos, y en 1797 albergó á algunos millares de prisioneros austriacos, que se vieron obligados á quemar los bancos y postradores para calentar sus miembros helados. ¡Cosa increible! el obispo frances de Aquisgran, el Sr. Berdolet, se atrevió á rogar á Napoleon derribase enteramente la fábrica.

¡Gloria eterna á los hombres que volvieron á dar á conocer á la nacion los pensamientos profundos y grandiosos que el arte aleman encarnaba en sus catedrales, indudablemente de las primeras entre las del extranjero, y el espíritu poético que habla en estos monumentos de la Edad Media! Jorge Forster fué el primero que trató de salvar el arte de la postracion en que se hallaba, recomendando las obras de los antiguos maestros al estudio y á la imitacion. Podria decirse que el que publicó el libro *Vistas del Bajo Rhin* se hizo para nuestra catedral el San Juan Bautista anunciando la venida del Salvador. Al Sr. Forster le siguió Federico de Schlegel, que en París formó un círculo de sabios alemanes, proponiéndose despertar entre los mismos franceses la admiracion del espíritu aleman. Los primeros que se le asociaron eran tres hijos de Colonia y amantes

del arte, los hermanos Boisserée y el Sr. Bertram. Sulpicio Boisserée resolvió en 1810 ejecutar siquiera en la efigie lo que la suerte adversa habia impedido realizar, presentando al mundo la catedral en la perfeccion que habia soñado el primer arquitecto. Por eso encargó á un maestro experto en la arquitectura trazar la planta, y á los dibujantes más hábiles diseñar todos los detalles, y á los grabadores más distinguidos grabarlos en cobre. Y su obra se hizo para el grandioso templo cristiano lo que la del Sr. Owen Jones para la Alhambra. Goethe, que en 1774 vió por primera vez las ruinas de la catedral, que le llenaban, así de admiracion como de dolor, pronunció en 1816 en el primer cuaderno de la Revista *Sobre el arte y la antigüedad*, que habia fundado junto con los hermanos Boisserée, los axiomas que se realizaron despues en el *Dombauverein*, la *Asociacion para la construccion de la catedral.* El jóven príncipe de la corona, y despues rey de Prusia, Federico Guillermo IV, vió en 16 de Julio de 1814, en compañía de Sulpicio Boisserée, el santuario que amenazando ruina segura, se presentaba, segun dijo José Goerres, «cual reproche eterno, mostrándose indignado el artista porque tantas edades no realizaron lo que él tan sólo, siendo un hombre débil y mortal, habia llevado en su espíritu»; y el príncipe, generoso y apasionado de

las artes, era el primero que en el círculo de confianza de unos hombres cultos y entusiastas expresaba la idea atrevida de llevar á cabo el templo colosal cuya grúa se levantaba desde hace siglos, cual interrogacion gigante, preguntando: «¿Cuándo, por fin, ¡oh alemanes! concluiréis mi fábrica, esta catedral que pertenece á la admiracion de todas las naciones, sí, pero que no quiere ser sino un monumento de la fuerza de los que la idearon y la empezaron, un monumento perenne de la fuerza y del genio germánicos?»

Debia resonar como reproche á los oidos alemanes tambien la leyenda popular que, comparando una obra pagana, el canal romano que desde las cumbres del Eifel conducia el agua á Colonia, con la prodigiosa obra cristiana, la catedral, decia así:

«Al empezarse la construccion de la fábrica, el diablo hizo una apuesta con el arquitecto, que haria un canal desde Tréveris á Colonia ántes de que se terminase la catedral. Y como símbolo de eso, debería nadar un ánade en el canal. En efecto, cuando la grúa de la catedral habia alcanzado la altura que hemos visto aún hace pocos años, apareció aquel ánade temido, siendo para el arquitecto señal de la pérdida de su apuesta. Viéndolo, se precipitó el maestro desde la torre, y le siguió su perro fiel.»

La catedral de Colonia, que durante tantos años

habia sido imágen de la perdicion de Alemania, habia de ser tambien el fundamento de la resurreccion de la patria, la base de nuestra union nacional.

Por fin, en 1824 empezaron á restaurar el templo gótico, que parecia una selva devastada por el vendaval. Pero el arquitecto encargado de las obras de reparacion, el Sr. Ahlert, no entendia las leyes de la arquitectura gótica, y creaba adornos arbitrarios y extraños, formando un contraste desagradable con los bellisimos tipos antiguos. Afortunadamente el nuevo maestro de la fábrica, el enérgico é inteligente Zwirner, que siguió á Ahlert, despues de muerto éste en 1833, sabía penetrar más en las formas de la antigua cantería, y gracias á él, los talleres de la catedral de Colonia, la llamada *Kœlner Dombauhütte*, conquistaron un renombre europeo.

El 8 de Diciembre de 1841 constituyóse en Colonia una *Asociacion para la construccion de la catedral* (Kœlner Dombauverein), proponiéndose encender y alimentar una llama de entusismo en todas las partes de la patria alemana para que el templo coloniense se llevase á cabo segun los geniales planes de los antiguos arquitectos. Esta asociacion, á la que en 1850 se asociaron multitud de sociedades académicas formadas por la flor y nata de nuestra juventud académica, tenía por órgano un periódico llamado *Domblatt*, que estando consagrado exclusi-

vamente á la catedral de Colonia, vió la luz primera en Julio de 1842.

Los aires de la fortuna volvieron á soplar sobre el templo monumental, y el rey Federico Guillermo IV de Prusia, al colocar en 4 de Setiembre de 1842 la primera piedra á la continuacion de la obra, asistiendo á la solemnidad que tenía lugar en el pórtico medio de la portada meridional, su esposa la Reina, el archiduque Juan, y otros príncipes alemanes y el arzobispo coadjutor, Juan de Geissel, que despues, con lustre de la Iglesia, llevaba el birrete cardenalicio, pronunció las palabras eternamente memorables: «Aquí, donde está la piedra fundamental; allí, junto con aquellas torres, deben levantarse las puertas más hermosas del mundo. Alemania las está edificando. ¡Ojalá que se hagan para Alemania, por la gracia de Dios, las puertas de una época nueva, grande y buena! El espíritu que edifica estas puertas es el mismo que hace veintinueve años rompia nuestras cadenas y ponia fin á la vergüenza de la patria y á la enajenacion de esta orilla. ¡Y la gran obra pregone á las generaciones venideras la gloria de una Germania grande y poderosa por la concordia de libres príncipes y pueblos, de una Germania que hasta sin derramar una sola gota de sangre, conquista la paz del mundo!»

Despues empezó una actividad tan pasmosa, que

en los cuatro años siguientes la catedral avanzaba más que en toda la Edad Media, y que ya en 14 de Agosto de 1848, es decir, el sexto centenario de la inauguracion, la vastísima nave que forma el cuerpo de la iglesia pudo dedicarse al Oficio Divino. A fines de 1849 terminóse la portada meridional, la de la esbelta crestería, y el 6 de Diciembre de 1854 se colocó la última flor, tambien en la portada septentrional, ofreciendo las dos portadas en el ornato de sus adornos arquitectónicos un aspecto sin segundo. En el verano de 1860 concluyóse la construccion del tejado de la nave que forma el cuerpo de la iglesia y el de la nave transversal, y el 15 de Octubre del mismo año, cumpleaños del rey, el maestro de la fábrica, señor Zwirner, colocó la dorada estrella del alba sobre la esbelta y atrevida torrecilla que sale de los llanos del tejado, siendo construida de hierro y adornada de zinc.

Ni al Rey ni al maestro de la fábrica les cupo la suerte de ver terminada su obra gigante: Federico Guillermo IV, cuyo reinado era tan feliz para la Iglesia y las artes, habiéndose construido 330 iglesias miéntras ocupó el trono de Prusia, el Rey que con amor tan puro amaba á la catedral de Colonia, y quien con su discreta palabra llevaba tras sí las simpatías generales, murió en Sanssouci en la noche del 2 de Enero de 1861. Al generoso protector

de la catedral no puedo ménos de consagrarle un recuerdo, diciendo: que al llegar á Colonia le acogió y le saludó el culto á la idea que representaba, al gran principio que él personificaba. Pero al marchar era él, él, quien se llebaba tras sí los corazones, y con los corazones, lágrimas, vítores y aplausos.

Muerto este rey, la catedral perdió su primer protector; pero afortunadamente el rey Guillermo I, continuando la obra gloriosa de su antecesor, profesaba al templo denominado *el mendigo régio del Rhin* el mismo amor. El 22 de Setiembre de 1861 habia de abandonar á su querida catedral tambien el ilustre maestro Zwirner, siendo llamado á la catedral del cielo y llevando á la tumba gloria eterna. Le siguió en la direccion de la fábrica el que áun hoy la dirige, el maestro Voigtel.

Por fin, en 15 de Octubre de 1863, aniversario del cumpleaños del generoso Federico Guillermo IV, llegó el dia suspirado en que se derribó el muro que por tantos siglos habia separado la nave y el coro, de modo que ya podia entregarse al Oficio Divino el espacio entero del templo, y la vista fascinada se dilataba por las vastas columnatas siguiendo las largas líneas de las naves góticas inundadas de pintada luz.

Hasta entónces se habian invertido en la catedral

desde su continuacion en 1842, la cantidad de 2.220.000 thalers (1), siendo la mitad subvencion del Rey de Prusia, y debiéndose la otra á la actividad del Dombauverein.

No restaba sino llevar á cabo las dos torres gigantes, que subiendo en pulsaciones siempre más vivas y más veloces, en formas siempre más ligeras, siempre más aéreas, concluirán siendo altísimas pirámides caladas de piedra, que perdiéndose atrevidas en las nubes, triunfan de la mole maciza y colosal.

En 1863 el rey Guillermo sancionó una lotería en pro de la catedral, que hasta hoy ha producido los resultados más brillantes, de manera que, no faltando jamas el dinero, hace avanzar la fábrica como al vapor. Y eso no es una metáfora, pues en 1869 se colocó cerca de la torre septentrional una máquina de vapor para subir el material, y por aquella máquina se alcanza ya en tres ó cuatro minutos lo que ántes necesitaba tres cuartos de hora. Ya las torres han alcanzado una altura de 300 piés, y la generacion feliz que ha visto la unidad del imperio aleman, verá dentro de pocos años cumplirse tambien el símbolo más hermoso de ésta, viendo terminarse la sin par obra en que se refleja

(1) Un thaler equivale á 15 reales.

la historia del pueblo aleman, la obra que el maestro genial construia con toda su alma; verá las torres brotando de la mole á manera de flores que vigorosas brotan de los capullos; verá las esbeltas agujas de crestería levantándose hácia el cielo. ¡Ojalá que yo pudiese entónces describir á mis hermanos de España aquel dia de fiesta para mi patria, para la Alemania unida, para el mundo entero, aquel dia en que la última flor en forma de cruz corone el monumento sagrado! (1).

«El templo catedral de Colonia, dice bien el doctor Ennen, es el gran maestro que enseñaba y sigue enseñando al esmaltador, al estatuario, al pintor al fresco, al decorador, al escultor, al orífice, al cerrajero y al bordador, á levantarse desde la escala de un simple oficial á la posicion de un verdadero artista.»

Los talleres de la catedral de Colonia, que fecundaban la arquitectura gótica por el espíritu aleman, se hicieron una escuela de la arquitectura y

---

(1) Segun escribe la *Gaceta de Colonia* en su número correspondiente al 13 de Marzo de 1877, se dará principio ahora mismo á las obras de reparacion de la torre meridional que ha sufrido tantos estragos del tiempo, y el maestro de fábrica Sr. Voigtel cree que ya en 1880 se presentarán ambas torres en toda su hermosura y majestad imponentes. Lo esperamos.

de la miniatura. A ellos se debe el coro de las iglesias catedrales de Gladbach y de Utrecht, y la abadía de Altenberg; maestros de Colonia habrán participado de los trabajos de las catedrales de Metz y de Cleve; el maestro de Colonia Enrique de Koldenbach consagró su actividad á la bellísima iglesia de Santa Catalina de Oppenheim; el coro de la iglesia de San Pedro de Soest demuestra la influencia de la escuela de Colonia, y un hijo de esta ciudad, Juan Hültz, el menor, terminó en 1439 la torre de la catedral de Strasburgo, en que habia trabajado tambien Juan Hültz, el mayor. Ya he hablado del celebrado Juan de Colonia, que no sólo trazó el plan de la iglesia de la Cartuja de Miraflores, sino que con su hijo Simon fué maestro de las obras de la iglesia de la catedral de Búrgos, y he de añadir que, por fallecimiento de Simon, proveyó el oficio de maestro de obras de cantería de la catedral de Búrgos, el hijo de Simon, Francisco de Colonia, cuyo crédito no estaba encerrado en Búrgos, pues el Sr. Obispo y el Cabildo de Astorga pidieron en 1540 que fuese á visitar la obra de la nueva catedral que se estaba edificando (1). Segun

(1) Véase la *Historia del templo catedral de Búrgos* por el doctor D. Manuel Martinez y Sanz, Búrgos 1866 pág. 187.

la planta de la catedral en Colonia, se erigió en dimensiones más pequeñas la iglesia de Nuestra Señora, cerca de Châlons sobre el Marne. Maestros colonienses se ocupaban de construir las dos iglesias que se erigieron en 1369 en Kampen, cerca de Zuydersee. Y las cuentas de la catedral de San Víctor de Xanten demuestran que las labores más relevantes de aquel templo fueron ejecutadas por colonienses. Dice la tradicion que los mismos oficiales que erigieron el coro de la catedral de Colonia edificaron en sus horas de descanso la iglesia de Menores de la misma ciudad, pero aquella tradicion no significa sino que la catedral es una obra vastísima y magnífica, contrastando con la iglesia de los Menores, consagrada en 1260.

La catedral de Colonia, cuyos gastos desde 1842 á 1876 se elevaron á 8.223.000 marcos (1), destinándose desde 1864 hasta fines de 1875 para las torres, 6.493.000 marcos; la catedral de Colonia, á cuyo monumento está unido por siempre el nombre de mi distinguido amigo el arquitecto Francisco Schmitz, que dió á la estampa en 1871 una gran obra de lujo á ella referente, terminada en 1877; la catedral, en cuyos talleres están trabajando 550 operarios, miéntras 150 canteros trabajan para la

(1) Un marco equivale á cinco reales.

misma en los de Koenigswinter, Rinteln, é Hildesheim, constituye el centro de todas las aspiraciones relativas al estilo gótico, y éste, que ya estaba próximo de la muerte, no rejuveneció sino por la catedral de Colonia.

Ya es hora de describir las riquezas y primores sin cuento que despliega el santuario. Su forma fundamental es una cruz. Tiene la iglesia un vestíbulo áun desierto, formando la base de las torres y de la fachada occidental; una nave, que forma el cuerpo del templo; un coro, encerrado por una corona de siete capillas, y una nave transversal, hallándose sobre el coro y la nave que forma el cuerpo del edificio. Así ésta como el coro están divididas en cinco naves, teniendo de ancho la central, y más alta, el doble de las laterales. En cuanto á el área, la catedral de Colonia ocupa el quinto lugar entre todos los templos del mundo; teniendo 64.500 piés cuadrados, miéntras la que ocupa el primero, San Pedro de Roma, tiene 199.000; siguiendo la de Milan, San Pablo, de Lóndres, y Santa Sofía, de Constantinopla.

Lo que distingue á las catedrales góticas de Alemania son sus torres atrevidas y sublimes, y sus agujas caladas formando una pirámide. Las agujas caladas que vemos primero en la catedral de Friburgo, cuya torre ya en 1300 se acercaba á su con-

clusion, parecen una invencion alemana llena de poesía encantadora, fundándose en la aficion á lo esbelto, á lo áereo, á lo transparente. Las torres de la catedral de Colonia, las más elevadas de cuantas existen, tendrán 500 piés de altura, repartidos en esta forma: $^3/_5$ los cuatro cuerpos, y $^2/_5$ la aguja calada. La fachada de nuestra catedral representa, en sus líneas tan puras, en su desarrollo del todo geométrico, la poesía más cumplida del principio vertical; teniendo por regla y norma el pensamiento de la torre, esa elevacion postrera y más vigorosa de la fachada. Y por ser la fachada de la catedral de Colonia la realizacion más consecuente y más clásica del principio vertical, no se encuentra en ella ningun roseton, sino ventanas ojivales. No hay organismo más rico, más animado, más armónico que aquella fachada, formada por las dos torres gigantes arrimadas del lado occidental á las naves laterales, y por la portada que se encuentra entre las dos torres, ostentando por cima una colosal ventana media, cuyo adorno han de ser las vidrieras de colores, labor de un artista de Lübeck, y ofrenda del príncipe de la corona de Prusia. Representa la pintura el *Juicio Final.* Las portadas de nuestra catedral adornadas de baldaquinos, estatuas, figuras de relieve, torrecillas y follajes, parecen enramadas vivas, teniendo por ornamento principal hojas de

trébol. Quizás dirá un Aristarco que las ventanas sean demasiado grandes en comparacion de las portadas, pareciendo éstas, y sobre todo la portada central, á pesar de sus proporciones poderosas, pequeñas y débiles; pero eso no era sino la consecuencia inevitable de la idea del maestro, que en una fábrica de cinco naves queria guardar la estructura de las portadas francesas, propias de una fábrica de tres naves. He dicho ya que existe gran semejanza entre nuestra catedral y la de Amiens; pero miéntras esta tiene un coro de cinco naves, y un cuerpo de tres, la de Colonia tiene, no sólo un coro, sino tambien un cuerpo de cinco naves; de modo que representa, de la manera más memorable, la forma de la cruz.

Cautivan los ojos las bellísimas figuras de Apóstoles, de tamaño natural, que debiéndose al siglo xv, y probablemente al maestro Conrado Kuyn, que era tambien un excelente estatuario, se hallan en los nichos de la portada de la torre meridional: el lado largo meridional próximo á la torre, ostenta representaciones de las Cruzadas; por ejemplo, Pedro de Amiens y Godofredo de Bullon, miéntras en el lado largo septentrional se hallan figuras de la historia de Colonia, como el cronista Godofredo Hagen, el burgomaestre Weise, Gerardo Overstolz, y Hermann Gryn, luchando con un leon. De ambos

lados de la nave trasversal encuéntranse por encima de las ventanas representaciones simbólicas, como el pelícano, el gallo, la gallina y el cuervo; ostentando tambien ambos lados de la nave media figuras de animales. Sería prolijo enumerar las figuras que se ven en el tímpano y en los arcos de las entradas. El coro, que en todos los detalles sobresale al de Amiens, pareciéndose á una bellísima guirnalda de flores de piedra, muestra en su desarrollo más hermoso, en su arquitectura más rica y esbelta, el maravilloso sistema de estribos. Lo único que da motivo á censuras es que se haya derribado la antigua sacristía, edificio modesto, pero característico, que se debió al siglo XIV, para reemplazarlo por un edificio así pretencioso como grosero, que, encontrándose del lado septentrional de la catedral, forma contraste con la arquitectura delicada del vecino coro.

Quien entre en la augusta catedral, se ve de repente en medio de las altas bóvedas de la selva germánica que se estremecen al eco de los cantos con que la religion da gracias al Señor. Parece extinguida la luz del mundo exterior, penetrando sólo el dulce y mágico crepúsculo por las vidrieras de colores que difunden mórbidas y rosadas tintas sobre los muros y el pavimento. Ved las estatuas de tantos santos que cual guardia segura están en los pi-

lares del templo. Saludad las imágenes de San Jerónimo, San Gregorio y Santa Teresa. Mirad las magníficas ventanas de colores. Las que se ven en la nave septentrional á la mano izquierda de la entrada principal se hicieron en 1508 y 1509, ostentando la naturalidad y los colores brillantes de la escuela de Flándes. Las cinco ventanas de colores que se encuentran enfrente de la nave meridional son el preciosísimo regalo del rey Luis I de Baviera, que las mandaba hacer en Munich desde 1844 á 1848, segun la idea del Sr. de Hess y los cartones de los Sres. Fischer y Hellweger. La ventana de la portada septentrional, conmemorando la elevacion del difunto arzobispo Juan de Geissel á la dignidad de cardenal, se hizo en el taller de pintura vítrea de mi amigo el Sr. Federico Baudri, y produce por sus colores brillantes un efecto análogo á las vidrieras de la Edad Media. He de mencionar tambien la gran ventana de colores de la portada meridional que donó el emperador Guillermo, y la de la nave trasversal septentrional, aquella ventana consagrada á la grata memoria del gran José de Cœrres, el férvido aleman, que despues de expulsados los franceses del suelo germano amonestaba á sus compatriotas llevasen á cabo la fábrica gloriosa de sus abuelos, la catedral de Colonia. Otras ventanas de colores se deben á la Administracion de la

Sociedad del ferro-carril rhiniano y á los directores de la Sociedad del ferro-carril de Colonia-Minden. Parémonos ante la urna de madera que se halla bajo el órgano cerca de la entrada principal de la nave trasversal septentrional y que encierra los restos mortales de la hermana del arzobispo de Colonia Hermann II, la reina Richeza de Polonia, que por la infidelidad de su esposo se vió obligada á separarse de él, y que en 1057 murió en Colonia cual señora del convento de Santa Ursula, siendo una bienhechora de la Basílica de que nos ocupamos. Allí os mostrarán tambien el lugar donde se enterraron las entrañas de otra reina desventurada, María de Médicis. Pláceme visitar tambien las capillas para ver la majestad de los sepulcros de tantos hombres que resplandecian por su sabiduría y virtudes. Entre los sarcófagos de piedra se distingue el del arzobispo Engelberto Von der Mark, recordando las bellísimas figuras de los lados del sepulcro, las muy nobles que se encuentran en los lienzos del maestro Guillermo. Y entre los monumentos sepulcrales de un estilo más moderno, sobresalen los de los arzobispos Adolfo y Antonio de Schauenburgo. En la pared occidental de una de las capillas del coro, la de San Materno, llama la atencion la planta de la torre sudoccidental de la catedral y la vista oriental de la torre meri-

dional, siendo ambas encontradas en 1816 en una prendería de París, regalo del Sr. Sulpicio Boisserée. Y en la pared occidental de la capilla de San Juan se halla la traza de la fachada occidental de la catedral, que fué descubierta en 1816 en Darmstadt en el almacen de la fonda denominada *Zur Traube;* pero aquella traza no es la del año de 1247, sino la planta modificada en el siglo XV. En la capilla de San Juan existe tambien el sepulcro del fundador de la catedral, el arzobispo Conrado de Hochstaden, cuya imágen de bronce, mostrando una quietud grandiosa, labor del siglo XV, el más precioso de todos los monumentos del templo, se salvó á principios del presente por un acaso feliz de la destruccion vandálica. Reposa la imágen sobre una losa de mármol de estilo más moderno, y la rodean figuras pequeñas, primicias de mi amigo el profesor Cristian Mohr, estatuario de la catedral. Como escultura de indisputable mérito merece mencion especial el altar de la iglesia de Santa Clara que se conserva en la capilla de San Juan: las pinturas ostentan la delicadeza de la escuela del pintor angélico Guillermo. Y como la obra del inmortal Murillo, el éxtasis de San Antonio, genio de Pádua, gloria del lusitano, decora la sacra basílica hispalense, la obra maestra del pintor Estéban Lochner, á quien celebraba mi amigo el vate del Rhin, Wolf-

gang Müller de Koenigswinter, el célebre Dombild que Gœthe llamaba el eje de la historia del arte del Bajo Rhin, orna la catedral de Colonia, encontrándose en la capilla de Santa Inés. La capilla de San Estéban guarda el sarcófago de piedra del arzobispo Gero, único monumento que se conserva de la catedral antigua de Colonia. El arzobispo Reinaldo de Dassel, á quien la iglesia de Colonia debió las reliquias de los Reyes Magos, fué honrado tambien por un magnífico monumento sepulcral; pero éste fué destruido en 1794, y hoy sólo se ve en la capilla de Santa María su sarcófago, sobre el cual reposa desde 1842 la estátua de mármol del arzobispo Guillermo de Gennep, que se debe al siglo XV. El altar de la capilla de Santa María, labrado segun un dibujo del arquitecto Zwirner, ostenta el bellísimo lienzo de Overbeck, representando la *Asuncion*. Detras de aquel cuadro están los restos de una pintura antigua hecha al parecer á principios del siglo XIV, representando la muerte de la Madre del Verbo, la que subió hasta la cumbre del Líbano de las penas. En un pilar vecino de la capilla de Santa María existe la famosa escultura conocida por el nombre de la Vírgen de Milan, porque se la creia idéntica á la imágen que dijeron que Reinaldo de Dassel recibió despues de la conquista de Milan junto con las reliquias de los Reyes Magos. Pero

aquella suposicion la contradice el estilo de la escultura, que es de principios del siglo XIV.

En el coro mayor llama la atencion la sillería que probablemente pertenece á la época en que se consagró el coro, pudiendo considerarse por sus representaciones tan várias y ricas de fantasía y su mezcla de humor y de severidad, cual historia de la cultura de aquel período. Lo mismo que la sillería excitan la admiracion las pintadas estatuas colosales y verdaderamente grandiosas de los Apóstoles (1), que están bajo primorosos baldaquinos en los pilares del interior del coro mayor y se hicieron á me-

(1) Una descripcion exacta y detallada de estas figuras sublimes, que en su esplendor y color prodigiosos y en la maestría extraordinaria del tecnicismo recuerdan las tradiciones del arte bizantino, y en su grandioso partido de pliegues, en la expresion original de todos los movimientos y en la severidad de las fisonomías reflejan la vida de la Edad Media germánica, es debida á mi particular amigo el Sr. Augusto Reicheusperger, ese apóstol, así del arte gótico como de la idea religiosa y de un renacimiento cristiano; ese escritor inspirado, que quiere que Europa vuelva al Cristianismo, como el hijo pródigo á la casa paterna; que quiere que vuelvan á señorear las almas, dándoles sus consoladoras esperanzas, sus santas alegrías, la religion de las Tres Virtudes Teologales, tan sencillas como divinas, la de las Bienaventuranzas, la de los Sacramentos, la del espiritualismo tan vasto y profundo de San Agustin, de San Anselmo y de Santo Tomás, la que ha creado en todos los siglos cristianos esos héroes que llamamos santos y los pueblos pacíficos y grandes.

diados del siglo XIV durante el arzobispado de Guillermo de Gennep. En las paredes del coro mayor se guardan tambien, aunque en estado bastante mal y cubiertas de un precioso tapiz bordado por damas colonienses, las delicadas y primorosas pinturas al fresco de la escuela primitiva de Colonia, que ya en 1687 el coadjutor Guillermo Egon de Fürstenberg mandó cubrir de tapices. Las quince ventanas del coro mayor que se hicieron á principios del siglo XIV centellean con los colores más brillantes y son dones de personas piadosas de Colonia, las Hardefust, Overstolz, Kleingedank y otras.

Aunque la tesorería de la catedral experimentó grandes pérdidas en tiempos de la revolucion francesa, guarda aún muchos tesoros, entre los cuales llamarémos dos maravillas del arte, el relicario de los tres Reyes Magos y la tumba del arzobispo San Engelberto.

El mausoleo de los santos Reyes es un relicario de oro labrado en tiempos del arzobispo Felipe, probablemente entre los años 1190 y 1200, y representa una basílica romana cuya nave central se eleva por encima de las laterales. En el compartimiento bajo de las portada principal se ve en medio de una copia de pedrerías y de ornamentos á la Vírgen con el Niño, y á su izquierda los tres Reyes Magos y el emperador de Alemania Othon IV, que hizo

una gran donacion para que se ejecutase aquella tumba, y á la derecha una representacion del bautismo del Señor. En el compartimiento medio de la portada encuéntrase una cubierta adornada de pedrerías, detras de la cual se ven los cráneos de los santos Reyes. Y por encima de ellos están tres doradas coronas adornadas de piedras de Bohemia. El compartimiento alto ostenta la figura del Juez divino entre dos ángeles. Las paredes laterales las decoran figuras de Profetas y Apóstoles, atrayendo la atencion por sus nobles vestiduras. La portada que se halla por detras muestra en el compartimiento bajo la flagelacion y la crucifixion de Nuestro Señor, y entre estas dos representaciones están el profeta Jeremías que anuncia la pasion de Jesus y el arzobispo Reinaldo. La parte alta de la mencionada portada la forma un arco triple teniendo á la derecha las estátuas del Señor y de los santos Félix y Nabor y tres bustos femeniles, y á la izquierda seis profetas. Por desgracia, este precioso relicario de que se habian extraviado algunos trozos, perdió, al repararse en 1807, parte de sus bellísimas proporciones.

Es bello entre todo encarecimiento, y puede competir con lo mejor que se conoce en la materia, el relicario de San Engelberto. Es de plata dorada, llamando la atencion no sólo por lo que guarda,

sino por su labor, debida en 1633 al orífice Conrado Duisberg. Se compone de dos partes, un cuadrado y una cubierta, sobre la cual descansa la imágen del santo arzobispo de Colonia, Engelberto I. De ambos lados del relicario se hallan las estatuas de los arzobispos de Colonia, Anno, Heriberto, Gero, Bruno, Hildeboldo, Hildegar, Agilolfo, Cuniberto, Evergislo y Severino; á la extremidad de la cabeza está el Salvador entre San Pedro y San Materno, y á la de la planta los tres Reyes Magos. En los lados largos se ven representaciones de la vida de San Engelberto, y en el techo de la cubierta se hallan ocho bajo relieves representando los milagros ocurridos en su tumba.

Del lado oriental de la sacristía está la Biblioteca, tan rica de tesoros como el mencionado relicario de los Reyes Magos, pues en ella existen los valiosos manuscritos que Carlomagno dejó por herencia á la antigua catedral de Colonia, y hay un código en que el mismo arzobispo Hildeboldo, que falleció en 819, puso su nombre. Hay ademas manuscritos de las obras de San Jerónimo, San Agustin, San Gregorio, Alcuino y Rhabano Mauro. Los tesoros de Biblioteca tan preciosa, que en 1794 se trasportaron á la abadía de Weddinghausen, llegaron en 1803 á poder del Museo granducal de Darmstadt, de donde volvieron á la catedral de Co-

lonia á principios de 1868, en vista del tratado de paz del 3 de Setiembre de 1866.

Há pocos años el profesor de Heidelberg, doctor Wattenbach, terminó el catálogo de la Biblioteca. No dejarémos ésta sin haber contemplado el precioso lienzo del pintor de Colonia, Juan Hülsmann, el apedreamiento de San Estéban, cuadro que se hizo en 1639, revelando un gran talento pictórico.

Quien quiera conocer enteramente nuestra grandiosa catedral, que cual música arquitectónica se eleva al cielo, ha de subir sus galerías, y desde las almenas de la iglesia verá mil torres de flores, verá toda la fábrica que se levanta desde su base, la forma de la cruz, pareciendo ésta un grano fecundo produciendo una magnífica selva de columnas, y verá extenderse como un mar las casas de la bendita Colonia con sus iglesias y torres; verá una campiña feraz, las ondas del majestuoso Rhin, rodeadas de las colinas del llamado país de los montes (Bergisches Land), y hácia el Sur las siete montañas, y exclamará: «eres feliz, ciudad de Colonia, como si áun hoy, como en tiempos pasados, tu patrona Santa Ursula, con el cortejo brillante de las mártires heroicas, hiciese una excursion nocturna en torno de tus muros para bendecirte.»

Quien quiera conocer el encanto misterioso de nuestra catedral, ha de entrar en ella cuando cual

creacion de hadas, cual cuento oriental, cual vision peregrina, brilla en los últimos rayos mágicos del sol moribundo. Ya ha dejado de sonar el postrer martillazo del trabajo, y estás solo en este bosque de piedras, y en el silencio profundo que te rodea crees entender hasta el gemido de estos árboles de piedra. Si jamas sentiste la proximidad de Dios, aquí la sentirás penetrando en este pensamiento piadoso labrado en rocas. Este templo en que se hermana la grandeza imponente con la gracia infantil, dulce y soñadora, lo imaginó la santa fe, lo ejecutó una confianza ilimitada. ¡Qué vida primaveral tan rica brota de las copas de estos árboles, brotando flores de la fuerza de estos troncos inmensos, cuyos ramos sustentan el techo de este cielo eclesiástico! Cuanto más tibia se hace la luz que penetra por las vidrieras, tanto más sentirás la proximidad de Dios, invitándote á entrar en esta hora llena de encantos y de misterio en el sagrario, enramada tranquila en la cual Dios quiere revelarse al alma que le busca. Mira el santuario: es pequeño como el número de los hombres de vida purísima y de proceder honrado, digno, justo, delicado y decente. Un tanto mayor es el coro, morada de los abstinentes, y más anchurosa es la nave de la iglesia donde se agita la gente. Vuelve la vista desde el santuario hasta las bóvedas, las mansiones de los

bienaventurados. El mundo visible desaparece ante los ojos. Ciérralos, pues, y ten despiertos sólo los oidos para oir los cantos de los ángeles. Así, todo mudo, conocerás en tí mismo el misterio de un alma que se ha entregado á Dios.

Ya terminarémos nuestras peregrinaciones por la catedral de Colonia, fábrica incomparable del maestro Gerardo. Te amo, mole inmensa, monte de piedra, flor gigante, gloria del Rhin, guardian de la fe cristiana; te amo, no sólo porque eres la catedral más peregrina del orbe, porque en tí vive la maravilla para el creyente, sino porque en tí se fijaban millares de veces los ojos de mis padres amantísimos, porque tú fuiste el postrer pensamiento de tantos moribundos que te hicieron su heredera; á tí á quien da sus tesoros el rico, su óbolo el pobre, sus ahorros el niño. ¡Verdaderamente que á ningun otro templo llevarémos con mayor devocion el oro de nuestra fe, el incienso y la mirra de nuestras oraciones y plegarias, sino á tí, que encierras las reliquias de nuestros patronos tutelares los Reyes Magos, que al Niño que queria morir cual hombre, resucitar cual Dios, hacer juicio cual Rey, le tributaron homenajes de sumision y de respeto ofreciéndole incienso como á Dios, oro como al Rey, mirra como al hombre!

## XXII.

**Juan Holbein, el menor, y sus predecesores Juan Holbein, el mayor, y Juan Burckmair.**

Cada vez que se abren las puertas del panteon de la gloria para honrar la memoria de un hombre ilustre, el genio de la patria debe sonreir complacido, porque la gloria así respetada, multiplica sus coronas y sus promesas.

En el templo de la honra nacional de los alemanes, en que sólo la gloria se premia, sólo ella establece jerarquías, tiene puesto de honor *Juan Holbein, el menor*, el autor de la célebre *Vírgen del burgomaestre de Basilea*, *Jacobo Meyer*, el retratista de los Erasmo de Rotterdam, Melanchthon y Tomás Moro, el creador de las *Imágenes de la Muerte*, que representaba á ésta con arte tan cumplido que la Muerte misma parecia vivir, alcanzando la inmortalidad su pintor, cuyo genio no podria soportar la miserable capa de tierra que cubre á la generalidad de los mortales.

Si la materia perece, vive siempre el espíritu, sobre todo cuando ese espíritu brilla con los fulgores de la belleza en las artes, en las ciencias ó en la

literatura. ¿Y qué fulgor más vivo que el que arrojaba el espíritu de *Juan Holbein*, *el menor?* Rindamos, pues, un tributo de admiracion y de respeto al pintor que con genio shakspeariano retrataba el gran drama de la Muerte, y á quien el inmortal Rubens, enalteciendo sus grabados incomparables, consagraba la luz de la inmortalidad. *Juan Holbein, el menor*, es una de nuestras glorias más grandes, es uno de los moradores más insignes de la *Walhalla*, una de las figuras más brillantes de nuestra *Iconoteca* (1) nacional, como el en que el realismo germano alcanzó su mayor perfeccion posible y que fué el primero desde Huberto Van Eyck, que miraba las cosas como realmente son; como el que tuvo tambien un sentimiento de la belleza de la forma traspasando el hueco que habia en el arte del Norte entre lo característico y lo bello; como el á cuya maestría formal se agregó desde el principio la hermosura del color; como el que, respecto á la forma, fué el *completador de Durero*, realizando lo que éste habia conocido como teoría y alcanzado aproximadamente en su última obra *Los Cuatro apóstoles, ó columnas de la Iglesia;* como el que, sin

(1) *Iconoteca* indica coleccion ó galería de retratos. Podria usarse tambien la palabra *Protomoteca*, que anuncia galería de ilustres difuntos.

haber estudiado como Durero, se apropió por intuicion artística las leyes de estilo que habia desarrollado el Renacimiento italiano; como el en que hay la armonía más pura entre el querer y el poder, entre el asunto y la aparicion; como el que como *pintor* fué el *primero*, pero como *genio* el *segundo*, debiendo, respecto al pensamiento y á la invencion, ceder el puesto á *Durero*, ese sin par maestro en la esfera de lo grandioso, de lo fantástico y de lo sobrehumano, miéntras que *Holbein*, en sus *Imágenes de la Muerte*, sabía representar lo demoniaco y lo poderoso, y al lado de rasgos humorísticos tenía tambien rasgos satíricos.

En el tiempo en que Cristóbal Colon se hizo el completador del Globo, sacando del fondo del Océano desconocido un mundo de maravillas; en el tiempo tan fecundo de ideas y de hazañas en que nació la Reforma, apareció el genio poderoso, llevando en su frente iluminada el nombre de *Juan Holbein, el menor*, el pintor que puso al arte patrio en armonía con el desarrollo moderno, asociándose á las formas del Renacimiento. Apareció en la ciudad de *Augsburgo*, que llenaba el mundo con la aureola de su nombre, siendo la antigua *Augusta Vindelicorum*, la insigne ciudad de los romanos, la única que recordaba siempre como timbre más glorioso su orígen augústeo, y que conserva aún hoy como emble-

ma suyo la figura del emperador Angusto, que adorna uno de los pozos de la ciudad, extendiendo sus manos sobre ésta para bendecirla. Esta ciudad, bañada por un rio ni siquiera navegable, el Lech, tiene la gloria de haber sido la primera poblacion alemana cuyos hijos tripularon naves para tomar parte en el comercio de Ultramar, y cuyos Fugger, los banqueros de los reyes y los primeros del mundo, se asociaron en la primavera de 1505 á los portugueses para trasportar desde lejanas tierras preciosas mercancías. *Augsburgo*, esa mediadora entre Alemania é Italia, que no se limitaba á llevar los frutos y el vino de ésta á las mesas de sus patricios, sino que importaba tambien los bienes espirituales de aquella tierra llena de maravillas; *Augsburgo*, que estaba en íntima relacion con Venecia, la academia de los comerciantes, y que fué visitada por el Ticiano, fué tambien la ciudad primera del renacimiento aleman, abriendo sus puertas á la nueva cultura que penetraba desde Italia, tierra clásica de los recuerdos, madre de la poesía, cuna de la pintura del Renacimiento, país en que, al escucharse los grandes gemidos del Dante y los suspiros del Petrarca, creció, avanzó, se desarrolló el arte y llegó á ser el verdadero arte brillando en el apogeo de su gloria, desprendida de la inspiracion de Leonardo de Vinci, de Miguel Angel y de

Rafael, miéntras en Alemania, donde hasta para los artistas lo bello no ocupa el primer lugar y donde el arte no constituye el centro de los intereses nacionales como allende los Alpes, estaba éste todavía en un período de lucha.

En *Augsburgo,* la ciudad hermosa y llena de vida alegre y de bellísimas mujeres; en Augsburgo, cuyo aire puro y vivificante ensancha el pecho y da alas al alma; la poblacion artística y predilecta del emperador atrevido y romántico, Maximiliano I, á quien ella tantas veces ofreció dignas galas, floreció el doctor Conrado Peutinger, uno de los más célebres humanistas de Alemania, al lado de los Reuchlin, Pirkheimer y Celtes. En *Augsburgo*, la *ciudad libre* que prestaba encantos á los ojos y aliento á la imaginacion; la ciudad genuinamente alemana, que no perdia nunca el contacto con el gran mundo, y en que se encuentran dos comarcas vecinas, Suabia y Baviera, florecieron tambien los predecesores de Juan Holbein, el menor, *Juan Burckmair* y *Juan Holbein, el mayor.*

Este último merece un recuerdo, no sólo por el hecho de ser padre de tan gran hijo, sino por sus méritos propios que nos dieron á conocer, sobre todo, las investigaciones de los críticos modernos, entre los cuales mencionarémos al profesor Alfredo Woltmann, autor de la extensa obra titulada *Holbein y*

*su tiempo*, dos tomos, cuya segunda edicion salió en Leipzic en 1874 y 1876.

Nació *Juan Holbein, el mayor*, de un adobador de corambres, de nombre Miguel Holbein, en Augsburgo, probablemente por los años de 1460. Sus primeros trabajos pictóricos recuerdan á Martin Schongauer, así en el partido de pliegues como en el tipo de la cabeza de Jesus y de todas las que tienen un carácter ideal. Como primera obra, dió á luz en 1493 dos alas de un altar destinado para la abadía de Weingarten (Suabia). Cada lado de aquellas alas contiene una pintura, y separadas éstas, adornan los cuadros hoy cuatro altares de la nave larga del templo catedral de Augsburgo. Representan la vida de la Vírgen, segun la escribió el apócrifo *Evangelio de la Natividad de María Santísima.*

Una joya del arte holbeiniano recordando el tecnicismo brillante de los Van Eyck, es una miniatura que representa la Vírgen sentada en un trono, con el Niño, ofreciéndoles flores dos ángeles y formando el fondo una arquitectura gótica. Vese aquel precioso cuadro en la capilla de San Mauricio de Nuremberg. Por encargo del rico convento de Santa Catalina de Augsburgo, ejecutó Holbein, el mayor, várias obras, pintando en 1499 la basílica de *Santa María Maggiore* de Roma, y, se ignora en que año, la de San Pablo de la misma ciudad. En esta

última tabla, que está en el Museo Real de Augsburgo, reunió el artista con extraordinaria maestría en un solo cuadro una gran serie de escenas tomadas de la vida de San Pablo, trasformándolas todas de una manera verdaderamente dramática. Los caractéres están individualizados, y así como los maestros florentinos del siglo xv, Masaccio, Filippino Lippi y Ghirlandajo, en los cuadros con que adornaban las iglesias y capillas de su patria eternizaron á los hijos de la ciudad del Arno, representó tambien el artista aleman en sus composiciones religiosas á los hijos y la vida de su tiempo. En la tabla de Holbein, el mayor, representando la basílica de San Pablo, encuéntrase en medio de los que oyen devotos el sermon del inspirado apóstol, la graciosa y poética figura de Thecla, que, segun dice la leyenda, lo abandonaba todo, á su madre y á su novio, para seguir á San Pablo, y que, no habiéndolo encontrado en Roma entre los vivos, fué, miéntras que dormia, sorprendida por una muerte suave, concediéndola una sepultura próxima á su ídolo. En la tabla de Holbein preséntase la entusiasta de San Pablo de espalda, mostrándonos sólo su cabeza descubierta y excitando nuestro deseo de ver tambien su rostro. Con satisfaccion miramos en un grupo que asiste al bautismo de San Pablo al autor de la tabla, cuya fisonomía expresa una

amable modestia. Está acompañado de dos niños, sus hijos Ambrosio y Juan. Éste es el menor, y su delicia, y como si adivinase ya que éste aumentaria la gloria que él le dejaba, pone la mano sobre la cabeza del niño haciendo un gesto significativo. Recomiéndase la tabla por el vigor y la claridad del color y por la naturalidad del partido de pliegues.

La vida de Augsburgo la bosquejó *Holbein, el mayor*, admirablemente en varios dibujos hechos, ora con lápiz blanco, ora con lápiz bermejo, y que forman todo un libro que se encuentra en el Museo de Basilea, mostrándose el artista en aquellos retratos ingeniosos maestro tan grande como su hijo Juan. Desfilan ante nuestras miradas el emperador Maximiliano I, inclinado ya por la pesadumbre de los años; su compañero fiel, el bufon caballeresco Kunz Von der Rosen, y los generosos banqueros Fugger, que la Crónica llama, no sólo guardias, sino dueños y soberanos de sus riquezas, encontrándose entre ellos Antonio Fugger, el príncipe de los mercaderes, que con sin par magnanimidad hizo pedazos la obligacion imperial de Cárlos Quinto, echando los pedazos en presencia de éste á la chimenea (1).

---

(1) Sabido es que los Fugger eran los acreedores de los

Otro dibujo de *Holbein, el mayor*, que existe en Copenhague, representa al maestro y salvador de la catedral de Ulm, Burkardo Engelberger. Por los años de 1507 se mostró en Augsburgo la influencia del renacimiento italiano, siendo *Juan Burckmair* uno de los primeros representantes del nuevo gusto. A este artista, que indudablemente se habrá formado al calor de las inspiraciones del cielo de Italia, le debió *Juan Holbein, el mayor*, el conocimiento de las formas arquitectónicas del estilo del Renacimiento.

Una inclinacion hácia éste la demostró ya en 1508 en el epitafio dedicado á la memoria del burgomaestre de Augsburgo Ulrico Schwartz, que siendo nacido del pueblo, irritaba á los patricios, más por su arrogancia y su orgullo que por sus medidas democráticas, y que fué ajusticiado en la misma ciudad que le levantó á la dignidad más alta. Repre-

---

Emperadores de Alemania. Jacobo Fugger daba prestadas sumas al Emperador Maximiliano, que en prueba de su agradecimiento le hizo noble. Y dicen que el sobrino de Jacobo Fugger, Antonio, el que fue nombrado Consejero imperial y Conde, y en cuya magnífica casa se alojó Carlos V durante su estancia en Augsburgo, hizo pedazos el título de no se que deuda contraida por el Emperador.

Hoy dia se duda de la verdad de dicha tradicion: pero el que ésta haya podido nacer, demuestra cuán grande fue la fama de la estirpe de Fugger como la de los acreedores de los Reyes y Emperadores.

senta el epitafio el Juicio de Dios Padre, á quien reconcilian las plegarias de Cristo y de María, miéntras abajo está arrodillado el burgomaestre, personalidad enérgica y llena de fe, á quien ayuda en el orar su numerosa familia, diez y siete hijos y nietos, encontrándose enfrente sus tres mujeres. Hay un gran realismo hasta en las figuras de los personajes santos y divinos.

Rivalizando con Juan Burckmair, ostentó Juan Holbein, el mayor, adornos peculiares del estilo del Renacimiento en dos alas de retablo ejecutadas en 1512 para el convento de Santa Catalina de Augsburgo; pero no sólo en los adornos, sino en la representacion entera, se muestra el nuevo estilo. Las dos alas están pintadas cada una por sus dos lados y forman cuatro cuadros que se ven en el Museo de Augsburgo, representando uno el martirio de Santa Catalina, otro un milagro de San Ulrico, el tercero la crucifixion de San Pedro, y el cuarto á Santa Ana, María Santísima y el Niño.

Pero la perla de todas las creaciones de nuestro artista, una de las primeras obras en que se encarnaba el genio del renacimiento aleman, es el retablo de San Sebastian, que se conserva en la Pinacoteca de Munich. Hay en él, junto con el espíritu nuevo y el sentimiento de la belleza, aquella delicadeza que habla al alma, aquel estilo dulce, tierno y

gracioso de la primitiva escuela de Colonia, que á veces se encuentra tambien en Martin Schongauer. Este retablo exhala la vida espiritual en las manifestaciones del amor, de la caridad y de la fe. Esta última la representa Santa Bárbara, la casta vírgen que, envuelta en manto de púrpura, y coronada la cabeza, con una vestidura azul de brocado y de mangas blancas, no parece tratar sino á Dios, fijando la mirada en el cáliz en su mano y en la hostia que flota por cima de éste. La caridad la figura Santa Isabel presentándose en la plenitud de la belleza, pero con la aureola de la inocencia. Parece una mensajera del cielo al recoger graciosa con la diestra el manto en que tiene escondido pan, miéntras con la izquierda echa vino en la copa de uno de los tres mendigos arrodillados. Estos dejan adivinar los síntomas de la lepra, y el artista ha llevado la humildad hasta el punto de representarse á sí propio en uno de ellos. Detras de Santa Isabel se levanta un palacio en estilo romano. Dirémos con el Sr. Woltmann, respecto á la representante de la caridad: «No puede imaginarse nada más bello que aquel rostro tan lleno de gracia, circundado de rizos blondos y de un velo desmayando de un modo gracioso sobre la frente y los hombros..... El artista habia de pintarnos todas las miserias de la humanidad para que contrastase con ellas la

grandeza sobrehumana de la santa, que, poseida de la compasion más profunda, está tan alta, tan pura y tan llena de paz, elevándose por su virtud sobre las miserias de la humanidad.» Las figuras de Santa Isabel y de Santa Bárbara, que se ven en los lados interiores de las alas, son bellísimas hasta lo ideal, sin que por lo tanto renieguen del carácter de verdaderos retratos. Así en los lados interiores como en los exteriores de las alas vense decoraciones y arquitecturas propias del estilo del Renacimiento. De ahí resulta que los que introdujeron en Alemania las nuevas formas arquitectónicas no fueron los arquitectos, pues éstos siguieron aún el estilo gótico, sino los pintores. Los lados exteriores de las mencionadas alas representan la Anunciacion, siendo la expresion infantil del ángel y de María y el inquieto partido de pliegues lo único que recuerda todavía la primitiva direccion del arte. Pero al abrirse las alas ó portezuelas muéstrase la hermosura peregrina de la concepcion, el esplendor prodigioso del color, la claridad y la trasparencia delicada de los tonos, así en las figuras de Santa Bárbara y de Santa Isabel, como en el cuadro central que representa el martirio de San Sebastian, en el que admiramos una fuerza dramática, la naturalidad de los movimientos y el individualismo de los caractéres. Faltan noticias relativas al tiempo en

que nació obra tan peregrina, que el Sr. Wolltmann cree fué destinada para la capilla de un hospital. Sólo podrá decirse que el retrato del artista que, segun ya dije arriba, se encuentra á las plantas de Santa Isabel, está del todo conforme con el que figura en un dibujo suyo hecho con lápiz blanco en 1515. Parece, pues, que en el mismo tiempo nació tambien aquella obra maestra.

Pero el autor de aquella maravilla experimentó una suerte trágica: en el mismo momento en que su arte alcanzó el apogeo, creando trabajos brillantes que tienen rasgos sublimes que ni siquiera se encuentran en las obras de su hijo y de Alberto Durero, el artista fué demandado y ejecutado várias veces á causa de deudas pequeñas, y una vez, en 20 de Enero de 1517, hasta por su propio hermano Segismundo. Explica el Sr. Woltmann la triste suerte del artista por lo mismo que éste, aspirando á la perfeccion, no cultivaba el arte sólo como un oficio, y que siendo los círculos ciudadanos y eclesiásticos los únicos que encargaban obras á los artistas, éstos no alcanzaron sino precios módicos.

No se sabe más acerca de *Juan Holbein, el mayor*, que en la flor de su arte fué uno de los mejores pintores de Alemania, sino que abandonó su patria para trabajar en Isenheim (Alsacia), y que falleció en 1524, trasmitiendo su arte íntegro á su gran hijo.

Mejor suerte tuvo su hermano Segismundo, de cuya actividad artística nos faltan noticias. Él tambien abandonó á Augsburgo, y se fundó una nueva patria en Berna, donde murió en 1540 como dueño de bienes bastante grandes, siendo su heredero principal su sobrino *Juan Holbein, el menor.*

Observo que se me mira con ojos impacientes esperando que hable por fin del que ha de ser el héroe principal de mi artículo. Pero sería ingratitud si no mencionase ántes á otro predecesor y modelo inolvidable de Juan Holbein, el menor, *Juan Burckmair*, que ha de brillar en el Olimpo que se creó el arte aleman como uno de los maestros más célebres de su tiempo despues de los Durero y Holbein.

Vino *Juan Burckmair* al mundo, en Augsburgo, en 1473, siendo hijo del pintor Tomás Burckmair. Éste habrá sido su maestro, pero los ornamentos y las formas arquitectónicas que desde 1507 se encuentran en sus cuadros ostentando el Renacimiento italiano, y el escenario enteramente veneciano que se ve en un grabado suyo en madera del año 1510, presentándonos una calle con multitud de palacios venecianos, y á lo léjos un canal con una góndola, nos hacen suponer que iba á inspirarse á Italia, ó que al ménos estudiaba el arte bajo la inspiracion de maestros venecianos. Lo cierto es que Augsburgo mantenia las relaciones más íntimas con la bella

Venecia, y que el mismo Juan Burckmair inscribió en 1501 en el gremio de pintores de Augsburgo á un discípulo suyo natural de Venecia.

Lo mismo que Juan Holbein, el mayor, ejecutó *Juan Burckmair* para el convento de Santa Catalina de Augsburgo cuadros relativos á las basílicas de Roma, pintando en 1501 la de San Pedro, á la cual en 1502 siguió la de San Juan de Letran, y en 1504 la de la Santa Cruz. Estos cuadros se distinguen todos por una seguridad realista y una gran energía en los caractéres, pero les falta una contemplacion verdaderamente religiosa y un sentimiento profundo.

La primera obra de Burckmair que ostenta el estilo moderno es el retablo de 1507 que se ve en el Museo de Augsburgo, representando la Coronacion de la Vírgen por Cristo. ¡Qué progresos tan grandes desde aquel cuadro hasta los dos que ejecutó en 1509 y 1510, representando el uno, que se conserva en las Casas Consistoriales de Nuremberg, á la Vírgen sentada en un trono del Renacimiento, y el otro, que existe en la capilla de San Mauricio, de la misma ciudad, asimismo la Vírgen ofreciendo al Niño Divino un racimo de uvas! Sobre todo, el último cuadro contiene rasgos de una hermosura rafaelesca.

Como predecesor genial y atrevido de Juan Holbein, el menor, en la representacion conmovedora

de la Muerte, muéstrase Burckmair en el grabado en madera del año de 1510, que podria titularse *La Muerte como ángel exterminador*. Vese á ésta que, despues de haber derribado ya á un jóven guerrero en traje romano, le ahoga con ambas manos, miéntras con los dientes ase la vestidura flotante de una mujer que trata de huir. Ocurre la escena en Venecia, haciéndonos ver la graciosa portada de un suntuoso palacio. ¡Qué poder tan avasallador de la accion! Y ¡qué líneas tan bellas!

Sabido es que *Burckmair* ejecutó tambien 66 grabados en madera para el *Cortejo triunfal del emperador Maximiliano I*, en los cuales no fué superado sino por Alberto Durero. Ademas dedicóse á ilustrar libros que dicho emperador dió á luz, y mostró un talento privilegiado por la pintura decorativa. ¡Qué de figuras habrá, pues, pintado en las fachadas de las casas de su patria! Pero no existe de ellas sino una sola, que está en malísimo estado, encontrándose enfrente de la iglesia de Santa Ana. El elemento propio de *Burckmair* fué la representacion de los torneos y de las alegorías pomposas, y raras veces su arte tuvo una voz para llamar al sentimiento religioso; raras veces buscó el maestro la inspiracion en las regiones clarísimas del alma. Los progresos que hizo hasta 1510 engrandeciéndose su arte con los impulsos que le da-

ban los maestros italianos, quedaron sin continuacion. Murió *Juan Burckmair* en 1531.

*Él* y *Juan Holbein, el mayor*, prepararon el terreno para que *Juan Holbein, el menor*, pudiese sentirse, como dice bien el Sr. Woltmann, «como hombre nuevo en un nuevo tiempo.» Á él le debemos un estudio detenido, y despues de éste, una admiracion entusiasta.

Nació *Juan Holbein, el menor*, por los años de 1497 en *Augsburgo*, la aristocrática ciudad de las fiestas imperiales y de las Dietas, pues en ésta vivian á la sazon sus padres. Pero allí no se encuentra ninguna obra que dé testimonio de su genio, sino que sus primeros trabajos los ostenta *Basilea*, la ciudad floreciente del caudaloso Rhin, que ya en 1436 encomiaba Eneas Silvio, y donde en tiempo de Holbein no habia ninguna casa que no albergase á un sabio, de modo que Erasmo la llamaba en 1516 la morada más agradable de las Musas. En esta ciudad, donde soplaban las auras de la libertad, desarrollóse sobre todo la imprenta, ese elemento importante para la cultura humana. Y los impresores de Basilea, que se distinguieron tambien por su interes científico y amor al arte, atraian á los artistas á quienes encargaban la ilustracion de los libros que salian de sus oficinas. Los primeros trabajos de *Juan Holbein, el menor*, son, pues, grabados

en madera, honrando su nombre la portada de un libro que salió en 1515.

Por el ilustrado impresor Juan Frobenio conoció el jóven artista al gran *Erasmo de Rotterdam*, cuya *Alabanza de la locura* adornó en 1515 con dibujos á la pluma, que llamarémos el monumento más interesante del comercio espiritual entre el sabio y el artista, una prueba de su congenialidad y de la semejanza de sus aspiraciones. En aquellos dibujos marginales hay un buen humor verdaderamente popular, correspondiente al ingenioso libro que han de ilustrar y á aquella época en que el humor lo invadió todo y que Gervinus caracteriza con una expresion gráfica llamándola «la edad estudiantil de la nacion alemana.»

En la *Alabanza de la locura* el autor y el artista se permitieron algunas alusiones y bromas personales, pues leyendo en el texto el nombre de Erasmo, mencionado por este mismo, complacióse el artista en dibujar en la márgen el retrato del autor, y viéndolo Erasmo, escribió el nombre de Holbein bajo la figura de un hombre liviano perteneciente á la turba de Epicuro. Esta ocurrencia de Erasmo ha bastado á los biógrafos de nuestro artista para pintarlo cual hombre de malas costumbres. Pero en pro de Holbein hablan sus obras, los trabajos de toda su vida, su comercio íntimo con el

mismo Erasmo, que odiaba todo lo rudo y grosero, y por fin, su estancia en casa de Tomás Moro, ese templo de la virtud.

En Basilea hizo Holbein tambien sus primeros ensayos como retratista, pintando en 1516 al burgomaestre de aquella ciudad, Jacobo Meyer, y á su esposa. Ambos retratos, cuyo fondo forma una rica arquitectura del Renacimiento, adornan el Museo de Basilea y están ejecutados con el mayor esmero. En 1517 decoró con frescos así lo exterior como lo interior de la casa de Jacobo de Hertenstein, en Lucerna. Encuéntrase entre aquellas composiciones una copia del cortejo triunfal de César, que tiene por autor á Andrea Mantegna, cuyos grabados en cobre fueron los primeros mensajeros del Renacimiento que traspasaron los Alpes, y una pintura interesante figurando una leyenda predilecta de la Edad Media, segun la cual, habiendo dicho un rey moribundo que de los tres príncipes que se creian sus hijos dos fuesen bastardos y sólo uno su hijo genuino, los tres pretendientes á la corona habian de tirar á porfía hácia el cadáver de su padre. Á éste le pintaba Holbein en el pleno ornato regio, llevando la corona sobre la cabeza, desmayando la barba y pareciendo el difunto una figura majestuosa. Ya ha disparado su tiro uno de los hijos, que muestra la saeta que hirió el corazon de su padre,

y ya empieza el segundo hijo á apuntar, cuando el tercero, sintiéndose ofendido en sus sentimientos más sagrados, rompe el arco, prefiriendo renunciar á la corona á participar de una lucha tan indigna. Hácia él se dirigen las miradas de los hidalgos, pues él salió victorioso de la prueba, él es el hijo genuino. ¡Qué lástima que, siendo derribada la casa del Sr. Hertenstein en 1824, de aquellos frescos no se hayan conservado sino unas malas copias.

Podriamos explicarnos fácilmente el desarrollo de Holbein si pudiéramos suponer que hubiese pisado el suelo italiano, pero carecemos de noticias respecto á una visita suya en aquel país

En 25 de Setiembre de 1519 el jóven artista fué recibido en el gremio de Basilea, y poco despues salió á luz uno de sus retratos más cumplidos, el busto retrato de un amigo personal de Erasmo, el distinguido profesor de jurisprudencia Bonifacio Amerbach. Esta joya se conserva en el Museo de Basilea. ¡Qué magnífica habrá sido esta ciudad cuando Holbein trasladaba sus creaciones pictóricas, tan llenas de fantasía y de colores brillantes, á las fachadas de las casas, cuando existia aún la casa llamada *de la danza*, en que hasta mediados del siglo XVIII se veia un fresco suyo representando un baile de aldeanos, y cuando la sala principal de las Casas Consistoriales guardaba todavía su decora-

cion más hermosa, los frescos del Apéles aleman figurando asuntos de la antigüedad clásica! Pero aquellos frescos los perdió pronto la humedad de las paredes.

El artista ocupóse en Basilea tambien en hacer dibujos para vidrieras de colores, con las cuales á la sazon se adornaron hasta las casas privadas de Suiza. Todos sus dibujos para la pintura vítrea ostentan marcos arquitectónicos en las ricas formas del Renacimiento.

Entre las pinturas sagradas que hizo en Basilea mencionarémos la *Cena*, una pintura en madera, de la cual se ha conservado sólo la tabla média, y en que se observa la influencia de los Bernardino Luini y Leonardo de Vinci. Y si nuestro pintor no nos hubiese legado dos *Madonas* peregrinas, de las cuales hablarémos más adelante, diríamos con el crítico del siglo XVII Joaquin Sandrart: «La corona del arte de Holbein es la Pasion de Nuestro Señor representada en una tabla dividida en dos campos.» Miéntras los predecesores de Holbein, y en parte hasta el mismo Alberto Durero, se complacian en revestir de la mayor fealdad posible á los adversarios del Señor, el artista de Augsburgo trata de pintarlo todo con la mayor verdad histórica, y tan grande, tan conmovedora es ésta ya por sí sola, que quizás nos hace sentir áun más que los

cuadros que creó el ardiente sentimiento religioso. El Museo de Basilea conserva aquella preciosísima tabla de Holbein, así como dibujos suyos para vidrieras de color representando el mismo asunto.

Es imposible hacer mencion de todas las pinturas de dicho Museo, con las cuales en 1877 hemos tenido la fortuna de recrearnos; nos limitarémos, pues, á decir que entre ellas se encuentran tambien las pinturas del lado interior del órgano de la catedral de Basilea. En la de Friburgo existen dos célebres alas de un retablo pintadas tambien por nuestro artista, representando la una el Nacimiento de Jesus y la otra la Adoracion de los Reyes. En aquélla sale la luz desde el Niño Divino lo mismo que en la *Noche*, de Correggio, miéntras ésta, es decir, la Adoracion de los Reyes, con su pórtico romano y su efecto fantástico, recuerda las representaciones de Pablo el Veronés.

En 1522 pintó una de sus obras maestras, la *Madona de Soleura*, que, siendo pintada probablemente para la catedral de esta ciudad, se encuentra hoy en casa del Sr. Zetter, residente en Soleura. Esa graciosa Vírgen, cuyo rostro expresa la más pura alegría y cuyo manto azulado se derrama cual manto de la gracia, es el retrato idealizado de la jóven viuda llamada Isabel, con la que el artista se habia enlazado hacía dos años. Preséntase la Vír-

gen coronada llevando al Niño y teniendo á su izquierda, cual centinela de éste, al esforzado caballero Urso, uno de los héroes de la legion tebáica y santo tutelar de Soleura. Está representado con su armadura entera, como el caballero que figura en el celebérrimo grabado de Durero, desafiando á la muerte y al diablo. Á la derecha de la Vírgen vese á otro santo tutelar de Soleura, San Martin, obispo de Tours. No falta su atributo, el mendigo, pero de éste no se ve sino el rostro y la mano, pues la figura entera no cuadraria en el trono de María, á donde no llega el mundanal combate, donde no moran las penas y donde no existen las miserias de este valle de lágrimas. ¡Qué contraste tan grande entre la bella mano del generoso obispo y la extenuada del mendigo! ¡Y qué bien está copiado del natural el movimiento de las manos y de los piés del Niño! Y así como su esposa le suministraba al artista los atractivos de sus formas purísimas al pintar las figuras de María, su propio hijo le sirvió de modelo para representar á Jesus. Nos sorprende la sencillez en el arco semicircular que se cimbrea sobre las figuras, en un artista que, como Holbein, siguiendo el gusto del Renacimiento, hizo de la riqueza de los ornamentos un culto exagerado.

Quien habla de Juan Holbein, el menor, habla tambien de su *Vírgen del burgomaestre de Basilea*

*Jacobo Meyer*. Existen dos ejemplares de aquel cuadro prodigioso, el de la Galería de Dresde, y el de Darmstadt, que posee la princesa Isabel de Hesse. Desde el año 1871 en que se verificó en Dresde una exposicion de cuadros de Holbein, viéndose juntos ambos ejemplares, los competentes están acordes en llamar original al de Darmstadt y copia de otra mano al de Dresde. Por desgracia el rostro de la Vírgen del de Darmstadt está repintado, de modo que en eso la copia respira ahora más el espíritu de Holbein que el original. Sólo en la copia el rostro de la Vírgen tiene la verdadera individualidad y á la vez aquella trasfiguracion suprema de la mujer alemana, que nos hizo amar tanto el lienzo de Dresde mostrándonos la Vírgen toda luz y toda claridad, los párpados bajos, y tan llena de clemencia y de gracia inefables. Vese en el cuadro de Holbein á la Vírgen en pié en un nicho, llevando en el brazo al Niño, miéntras están arrodillados el burgomaestre Jacobo Meyer y su familia, estando á la derecha él y su hijo mayor y un niño desnudo, y á la izquierda su mujer difunta Magdalena Bar, teniendo la cara medio cubierta, y su mujer á la sazon Dorotea Kannegiesser y su jóven hija Ana. No se presenta la Vírgen como la Sixtina de Rafael, sino que está en medio de los que la veneran, pisando la misma alfombra en que se arrodillan sus devotos. Preséntase como madre

del Niño que, inclinando la cabeza en la mano, pone ésta sobre el pecho de María, miéntras ella, teniéndolo con ambas manos como el bien más precioso, forma con él una sola figura, llevándolo ella y bendiciendo él, y preséntase tambien como madre de los que, llenos de devocion profunda, están de hinojos ante ella y el Niño. La explicacion del cuadro parece, pues, sencilla, pero ostentando el Niño en la copia de Dresde no sé qué expresion melancólica, formóse bajo los auspicios de Luis Tieck la opinion de que aquel niño no era Jesus, sino un hijo enfermo del burgomaestre, que la Vírgen, accediendo á la invocacion de los padres, hubiese llevado en sus brazos, poniendo entre tanto al Niño Jesus en el suelo en medio de los arrodillados. Pero no se recomendaba á los inteligentes la última parte de su explicacion, porque encontrándose el Niño Divino en medio de los que están arrodillados, debiera ser éste el objeto de sus homenajes, lo cual no se ve en el cuadro, y sólo el hijo mayor del burgomaestre se muestra con él cariñoso, como si se tratase de un hermano. Por lo tanto, nació otra opinion, segun la cual se pretende que el niño desnudo del suelo es el mismo que el de arriba, esto es, que el que tiene la Vírgen en sus brazos, siendo éste el niño del burgomaestre, cuando todavía en-

fermo, y aquél restablecido ya por María Santísima. Pero quien haya visto el original de Darmstadt dirá que la Madre de Dios lleva en sus brazos al mismo Jesus, y que el niño desnudo que está abajo entre los devotos es el hijo del burgomaestre.

La obra de que hablamos la creó Holbein probablemente por los años de 1526.

Dedicóse en Basilea tambien, así como su hermano Ambrosio (1), á hacer dibujos para grabados en madera, siendo á la sazon el Sr. *Hans Lützelburger* un distinguido grabador. El grabado fué un espejo fiel de la vida espiritual de aquel tiempo, y en los dibujos para los grabados muéstrase la fantasía de Juan Holbein en su vuelo más libre. Como prueba de eso, mencionarémos la llamada tabla del filósofo Cebes, una ilustracion de lo que, segun dicho sabio griego, es el camino que va á la bienaventuranza. No hablaré de las portadas de libros que hizo, ni de los alfabetos que adornaba con composiciones festivas, como una feria de aldeanos ó

(1) De Ambrosio Holbein, que en 1516 fijó su residencia en Basilea, se conocen sólo seis cuadros, y ademas algunos dibujos que se ven en aquella ciudad, y algunos grabados en madera é ilustraciones de libros. Su última obra vió la luz en el año de 1522. Despues de aquel tiempo no se menciona más su nombre.

juegos de niños. Por el grabado entró tambien en comunicacion con el movimiento religioso de su época: dibujó la portada del libro que contenia una reimpresion de la traduccion del Nuevo Testamento, por Lutero, y que salió en 1523 en Basilea en la imprenta de Adan Petri. En esta portada vense á San Pedro y San Pablo, sumergiéndose el uno en la lectura del gran libro que tiene en la mano, miéntras el grandioso y atrevido San Pablo, cual hombre de la hazaña, lleva tambien la espada. Estas dos figuras son dignas de colocarse al lado de las *Cuatro columnas de la Iglesia* que pintó Durero.

Para la reimpresion de la misma traduccion de Lutero, que salió en Basilea de la oficina de Tomás Wolff, dibujó Holbein, ademas del título, veintiun grabados representando el *Apocalípsis* de San Juan, aquellas visiones fantásticas que primero Durero habia conquistado para el arte, y no podemos ménos de admirar tambien á su sucesor. Este hizo despues la portada del *Viejo Testamento*, cuya traduccion por Lutero, reimpresa por Adan Petri, salió en Basilea en 1523. Y por fin se publicó en Lyon en 1538 el *Viejo Testamento*, adornado con grabados de Holbein que demuestran la contemplacion realista del autor y su inclinacion de representar siempre lo genuinamente humano, y de no inspirarse sino en el espíritu de aquellas historias tan candorosas y poé-

ticas, que en la fantasía artística producen un efecto comparable á la poesía homérica.

Cual hijo de la Reforma dedicó el artista aleman una satírica hoja volante al tráfico de indulgencias, y ese espíritu de la Reforma habla asimismo en sus grabados de las *Imágenes de la Muerte*, que juntos con los del *Viejo Testamento*, salieron en Lyon en 1538, miéntras los dibujos para aquellos grabados nacieron ya en 1526 en Basilea. En las *Imágenes de la Muerte* dió Holbein la más perfecta forma artística á un asunto que desde hacía siglos tenía ocupada la fantasía del pueblo entero.

La *Muerte*, que para el buen cristiano es la realizacion de todo lo que no es posible hallar en el mundo, es el principio de la vida, es la entrada del alma al templo de la inmortalidad, es la felicidad suprema, puesto que el cristiano que traspasó los límites de la materia, debe ver la Luz increada, imperecedera, de donde el alma humana es un destello. La *Muerte*, que para el cristiano es la inmensidad de Dios, la figuraron los griegos y romanos como un genio benigno, como un mensajero apacible que al hombre le anuncia su fin. Pero en el siglo XIV, cuando la peste pasaba en triunfo por toda Europa, se espantaron ante el hábito frio de la Muerte, y empezaron á representar á ésta, cual mujer poderosa, con alas de murciélago y de cabellos flotantes, empu-

ñando la guadaña. Como tal preséntase la Muerte en un fresco del camposanto de Pisa. Otro fresco que desde principios del siglo xv decora la pared exterior de la iglesia de Clusone (en el territorio de Bergamo), que los italianos denominan *Chiesa de Disciplini*, pone en boca de un esqueleto coronado las palabras: «Yo vengo; la Muerte, igual para todos. Yo no quiero sino á vosotros, no vuestro oro. Me conceptúo digna de llevar una corona cual señora del mundo.» Y en el siglo xiv se inauguró en Francia y en Alemania una funcion dramática, un *Baile de Muertos*, que los franceses llamaron *Danse macabre.*

Este se componia de un diálogo entre la Muerte y los que ella se lleva, apareciendo la Muerte bajo el disfraz de un compañero horrible que, imitando al vivo en traje y gestos, se le asocia para arrebatarlo.

Cual mensajeros de la Muerte aparecieron músicos en estas funciones, atrayendo á los vivos con sonidos halagüeños á un banquete horible de fiesta, el *Baile de la Muerte.* No se limitaba éste á las funciones dramáticas, en las cuales se reflejó tambien aquel elemento cómico propio de la Edad Media, en que se encuentra siempre al lado del espíritu ascético un rasgo popular de buen humor y de sátira, sino que se trasladaba á los muros de los cemente-

rios, al interior de las iglesias, á los claustros y hasta á los palacios. Conocida es la severa composicion española, titulada *Danza de la Muerte*, que vió la luz en la segunda mitad del siglo XIV, y en el mismo siglo salió en los idiomas alto-aleman, bajo-aleman, frances, inglés y latin el poema titulado *El Baile de muertos*, que á principios se componia de veinticuatro parejas, pero que se amplificó en el siglo XV cuando cesaron en Alemania las funciones teatrales del mismo asunto. Entónces en las ediciones de dicho poema dominaron las ilustraciones, no sirviendo el texto sino para explicar éstas. Y desde fines del siglo XV casi todos los artistas de Alemania se ocupaban en representar en dibujos, grabados y tablas escenas dramáticas relativas á la Muerte. Mencionarémos los grabados de Miguel Wolgemut, Alberto Durero, Juan Scheuffelin, Juan Sebaldo Beham, los dibujos y cuadros de Nicolás Manuel, los lienzos de Juan Baldung Grien. Hasta en los retratos no faltaban emblemas de la Muerte. Así Lúcas de Leiden se representó en una lámina que él propio grababa, teniendo en la mano una calavera humana, y en el cuadro en que Juan Burckmair se representó á sí mismo y á su mujer, y que se ve en el Belvedere de Viena, pintó el artista un espejo, que en vez de los rostros de los dos vivos, refleja dos calaveras de muertos, leyéndose abajo las palabras : «Hé aquí lo

que fuimos; hé allí en el espejo lo que somos.» Veíanse en Basilea dos frescos representando el *Baile de muertos:* el uno se encontraba en la llamada *Pequeña Basilea*, en el convento de monjas de Klingenthal; el otro, en el convento de predicadores de *Gran Basilea.* Holbein no habrá conocido el primero, por haberse hallado éste en un convento de monjas, pero sí el segundo, que fué el emblema de Basilea. Existió éste hasta el año de 1805 en que se derribó el muro del convento que lo contenia. Pero de ambos *Bailes de muertos* se han conservado copias. En el de *Gran Basilea*, que habrá nacido á fines del siglo XV, se refleja el espíritu democrático de aquel tiempo, que se complacia en expresar la idea de que en el baile de la Muerte todo lo nacido es igual, hablando la Muerte con el mismo lenguaje atrevido al emperador que al aldeano, y el *Baile de muertos* parece tambien una sátira lanzada contra los clérigos desde su representante más alto, el Papa, hasta el más bajo.

Las figuras de aquel baile habian de llenar la fantasía de *Holbein;* y el que dibujó un baile de muertos para que sirva de ornamento á la vaina de una daga,—pues ¡qué hay más á propósito para un instrumento que da la muerte!—y que desde 1524 empezó á dibujar iniciales del alfabeto, conteniendo cada cual imágenes de la Muerte, que salieron en

Basilea siendo grabadas de mano maestra por Juan Lützelburger; representó despues en los grabados en madera, que bajo el título de *Imágenes de la Muerte* salieron en Lyon, aquel drama grandioso de la Muerte, que se compone de distintas escenas dramáticas, reunidas todas para formar un conjunto orgánico y artístico. Salieron los grabados sin el nombre del autor, sin duda á causa del carácter satírico de la obra; pero desde entónces el nombre de *Holbein* está enlazado para siempre al *Baile de muertos*, á la grande fiesta de la Muerte, de esa emperatriz que desde el comienzo del mundo sigue dominando invencible todo lo nacido. Creados por el espíritu aleman, salieron los grabados en Francia para hacerse patrimonio de todos los pueblos cultos.

Nuestro artista representó las figuras de la Muerte como esqueletos. Estos tienen algo demoniaco, pero les falta la verdad osteológica, siendo escasos los conocimientos anatómicos del autor.

La muerte es la pena del pecado. Por lo tanto, empieza Holbein con la creacion de Eva, mostrándonos la Muerte saltando al lado de Adan y de Eva y haciendo música con su laud ante ellos cuando fueron desterrados del Paraíso.

La Muerte se lleva á cada cual cuando le parece mejor. Encuentra al Papa en las composiciones de Holbein en la cúspide de la arrogancia, miéntras

está coronando á un Emperador que, arrodillado, le besa los piés, y el artista llevó su sátira atrevida hasta el punto de colocar un diablo detras del baldaquino papal acechando para recibir el alma del Pontífice. No perdona la sátira sino al Emperador, al párroco y á los aldeanos. El Emperador, que muestra la fisonomía del venerable Maximiliano I, está ejerciendo su alto oficio de la manera más digna, prestando oido á las quejas de un pobre, y dirigiéndose indignado contra el opresor. El párroco está representado en el acto de llevar los sacramentos á un moribundo, teniendo por sacristan á la Muerte, que lleva la campanilla y la linterna.

Todas las figuras, todos los trajes, todos los adornos, todas las situaciones pertenecen á la época en que floreció el artista, que llamarémos el creador del gran poema trágico, que tiene por asunto el de Salomon, que *Todo es vanidad.*

El destino á que nadie puede sustraerse arrebata á los injustos en medio de sus crímenes. Con ironía sublime representa Holbein la malicia de la Muerte, que no deja ofuscarse por ningun esplendor terrestre, por ningun oropel de santidad y de grandeza. Esta moralidad profunda contribuyó á hacer populares las *Imágenes de la Muerte*, que hasta se copiaron con el propósito de adornar como frescos el palacio obispal de Coira (Suiza).

No describirémos todas las escenas que nos ofrece el artista, limitándonos á mencionar la en que figura la Reina, presentándose á ella la Muerte disfrazada de bufon, porque á éste se da la entrada libre en los palacios. Ase la Muerte á la Reina del brazo para llevársela: en vano pide ésta socorro; en vano grita su compañera; en vano trata de salvarla un caballero: la Reina es víctima de la muerte implacable. Encuéntrase la figura de ésta en traje de bufon primero en el *Baile de muertos de Gran Basilea;* pero allí acercóse la Muerte, cual bufon á otro bufon, para llevárselo, miéntras que Holbein, como ya hemos visto, se servia de la figura de la Muerte como bufon de una manera más ingeniosa. Es igualmente ingenioso lo que hizo Holbein representando la Muerte que se acerca al Conde en traje de aldeano rebelde, recordando la *Guerra de aldeanos* que llenaba aquella época.

Despues de tantas imágenes del espanto y de la Muerte, concluyó el artista representando la Conciliacion y la Paz, la vida nueva de los fieles difuntos que han encontrado arriba un templo para la virtud. Concluyen las imágenes con el blason de la Muerte, en el que Holbein parece haberse retratado á sí propio y á su mujer, así como en el *Baile de muertos de Gran Basilea* la Muerte se llevaba tambien al pintor y á su esposa.

En 1545 se aumentaron los grabados del artista aleman con otros, teniendo, por conclusion, la figura del miserable, que en vano implora á la Muerte para que le salve; y en 1562, es decir, diez y nueve años despues de la muerte de Holbein, se añadieron otros dos grabados, cuya invencion pertenecerá asimismo al artista aleman. Aquel, sobre cuyo corazon esté escrito con lágrimas de fuego el nombre de un muerto querido; aquel, en cuyo cariño tiene algun finado sarcófago bendito, no verá sino con la emocion más profunda estas imágenes, y sobre todo las de 1562: el grabado representando la novia que se lleva la Muerte, y el del novio que, viéndose arrebatado por ésta, la implora le conceda un breve plazo.

El tesoro de sus creaciones nacidas en Basilea lo aumentaba *Holbein* en 1523 con dos retratos incomparables de *Erasmo* de Rotterdam. Recuerdan tambien la influencia de Leonardo de Vinci dos retratos suyos de una hermosa señora, que se hallan en el Museo de Basilea.

«Aquí se hielan las artes; Holbein va á Inglaterra para ganar un par de *onzas*» (1); hé aquí las palabras que escribió Erasmo en Basilea en la carta

(1) Erasmo usaba la palabra *ángel*, que significaba una moneda de oro inglesa, equivaliendo á diez chelines.

de recomendacion que dió á Holbein al abandonar éste en otoño de 1526 á aquella ciudad, porque allí, en aquel tiempo revuelto por el movimiento religioso, no habia ningunos encargos para los artistas. Nuestro pintor salió, pues, para Inglaterra pasando por Ambéres, donde á la sazon moraba el insigne Quentin Matsys.

En Inglaterra, donde el arte no estaba sino al servicio de la Córte y de la aristocracia, Holbein parece haber gozado la hospitalidad del amigo de Erasmo y confidente de Enrique VIII, el tan piadoso como sabio y prudente Tomás Moro en la casa de campo de éste, situada en el pueblo de Chelsea. Lo primero que pintó en el suelo británico fué el retrato de su protector, el mencionado Tomás Moro. Consérvase en Windsor una coleccion de ochenta y siete cabezas dibujadas del natural por el artista aleman, distinguiéndose por su sencillez grandiosa la del arzobispo Warham de Cantorbery, á quien Holbein retrató más tarde, hallándose el retrato original en Lambeth House y una copia en el Louvre. Salieron entónces de su mano maestra muchos otros retratos, por ejemplo, el de un hombre vestido de negro, que adorna el Museo de Madrid. Pero por desgracia no se ha conservado del gran cuadro, que representaba la familia de Tomás Maro, sino el esquicio que éste remitió, por conducto del pintor, á

Erasmo, y que posee ahora el Museo de Basilea.

Quizá el anhelo de volver á ver á su familia movió en otoño de 1528 á Holbein á regresar á Basilea, donde, en el mismo año compró una casa para sí y su mujer, adquiriendo otra casa vecina en 1531. Entre tanto, empezaron en Basilea en el carnaval de 1529 los excesos del partido protestante con la destruccion de los cuadros que adornaban las iglesias: se hicieron pedazos las creaciones de los artistas que habian idealizado la oracion, materializado la letra del dogma para hacerla palpable, y que habian trasportado de su alma, sobre el lienzo, las creencias tan puras, los motivos de consuelo tan dulces que la religion inspira. Entónces Erasmo buscó asilo en la vecina de Basilea, la católica Friburgo. No necesitarémos expresar los sentimientos con que Holbein habrá visto aquellas devastaciones en que se perdieron, sin duda, muchas obras suyas. Ya vió que se habia concluido el tiempo en que se pintaba para las iglesias, y habia de dedicarse á otros trabajos. El primer tributo, despues de dos años de ausencia, lo pagaba á los suyos. Vese en el Museo de Basilea un retrato, sobre papel, que representa á su mujer y á sus dos hijos. Ya no es la bella mujer que hemos visto en la Vírgen de Soleura, pues los cuidados de la vida dejaron huellas en su semblante. Otra vez retrató á Erasmo, pose-

yendo la Galería de Parma el original, y lo representó tambien en aquel excelente grabado, en que se ve al sabio inclinándose en su símbolo, el busto de Término. ¡Hé aquí el retrato de un verdadero maestro! Y ¡qué elegante es el marco! ¡Qué copia de motivos plásticos ostenta éste!

Al que representó el poder de la grandeza espiritual de *Erasmo* se le debe tambien el retrato más egregio de *Melanchthon*, que existe en la Galería Real de Hannover.

En 1530 continuó la decoracion de las Casas Consistoriales de Basilea, pintando dos composiciones grandes, dos cuadros verdaderamente históricos, Rehabeam, y Samuel y Saul. Existen todavía en Basilea los esquicios originales de aquellos cuadros.

Probablemente despues de trascurrido el invierno de 1531 á 1532 volvió Holbein á Inglaterra, donde entre tanto su protector Tomás Moro estaba al frente del Ministerio, y aunque el burgomaestre y el Consejo de Basilea le remitiesen en 2 de Setiembre de 1532 una carta en extremo lisonjera rogándole volviese á ellos, el pintor prefirió la residencia en la gran capital de la poderosa Inglaterra á la vida estrecha de Basilea.

Pero ya en Mayo de 1532 el protector de Holbein, Tomás Moro, renunció su destino, porque desaprobaba la resolucion del rey Enrique VIII de ha-

cerse el jefe de la Iglesia de Inglaterra, y el pintor aleman se vió obligado á buscar proteccion en sus compatriotas, los comerciantes alemanes. Desde 1532 á 1536 ocupóse en pintar á los individuos de la colonia alemana de comercio en Lóndres, mostrando sus retratos de aquel período la influencia de Quentin Matsys. Retrató tambien muchos aristócratas ingleses, por ejemplo, al favorito de Enrique VIII, Tomás Wyat, y trasladó al lienzo el retrato del célebre estadista Tomás Cromwell.

Encontramos á Holbein en Lóndres, ora cual retratista, ora cual miniaturista. En Mayo de 1533 le encargaron los comerciantes alemanes de una decoracion festiva con motivo de la coronacion de la reina Ana Bolena, y en aquel trabajo, que habia de deleitar la córte sólo por el espacio de pocos minutos, desplegó la riqueza toda del Renacimiento, que estaba todavía desconocido en Inglaterra. Existe el bosquejo de aquella decoracion en la coleccion del Sr. Weigel en Leipzic. Representa el Parnaso, en cuya cima está Apolo, y sentada á sus plantas Caliope, y de cada lado del monte, cuatro Musas tañendo sus instrumentos, y á sus piés léense versos en que cada Musa encomia á la Reina. Los mercaderes alemanes le encargaron tambien de los grandes cuadros alegóricos que habian de decorar la sala de fiesta de su mansion llamada *Stahlhof*. Representaba

el uno de estos cuadros *El Triunfo de la Riqueza*, el otro *El Triunfo de la Pobreza.* Y el pintor italiano Federico Zuccaro, que los copiaba en 1574, exclamó al verlos: «Son como si los hubiese pintado el mismo Rafael de Urbino.» Pero desgraciadamente se han perdido tan admirados cuadros, quedando sólo un bosquejo original del *Triunfo de la Riqueza* que se halla en el Louvre. Basta éste para darnos una idea de la gracia rafaelesca de las figuras, y demuestra que Holbein, empezando á estudiar *El Triunfo de César* por Andrea Mantegna, concluyó levantándose á la altura de Rafael.

Cuando en 1535 salió en Lóndres la primera traduccion de la Biblia al idioma inglés, él la adornó con la portada, representando á Enrique VIII rodeado de los más altos dignatarios eclesiásticos y mundanos del reino y entregando á los primeros la Sagrada Escritura.

Ya pudo mostrarse en Inglaterra campeon de la Reforma, como lo habia sido en Alemania. Así publicó, aunque sin su nombre, una *Pasion satírica*, en la que representaba los adversarios de Nuestro Señor durante su Pasion como clérigos y monjes. Se han perdido los originales, pero áun existen los grabados que hizo Wenceslao Hollar.

Por fin — pero se ignora en qué año — entró el artista, quizá recomendado por Cromwell, ó por

Tomás Wyat, como *pintor de cámara* al servicio de Enrique VIII, y si hasta entónces habia alcanzado las alturas más atrevidas de la pintura religiosa é histórica, contentóse ahora, en el tiempo de su apogeo, con pintar retratos, mostrando en esta esfera estrecha la mayor maestría técnica y la contemplacion más clara y más exacta de la individualidad, imprimiendo á todos sus personajes un sello histórico. Respira y vive la Historia en sus retratos de aquel tiempo. Por desgracia la primera obra capital que hizo estando al servicio del Rey, tuvo la misma suerte que tantas otras del fecundísimo pintor, pues se perdió en el incendio de 1698 el fresco del palacio Whitehall que representaba á Enrique VIII con sus padres y su esposa Juana Seymour. Se ha conservado de aquella pintura sólo una pequeña copia que mandó hacer Cárlos II y que se ve en Hampton Court, pero más precioso que ésta es un pedazo del carton original que se guarda en Hardwick Hall. En éste expresaba el artista de mano maestra el inmenso contraste entre Enrique VIII y su padre, Enrique VII, pareciendo éste tan sencillo como lleno de dignidad, y aquél lujosamente vestido, tan altivo como caprichoso, siendo la encarnacion de la arrogancia y del egoismo frio y brutal. ¡Qué actitud tan característica es la de Enrique VIII! Descansa el peso de su cuerpo á la vez en ambos

piés, miéntras aplica la derecha á un lado y su izquierda está asiendo el tahalí. Vese en el Belvedere de Viena un retrato de la reina Juana Seymour, debido asimismo á la mano de Holbein: es el retrato de la esposa más bella, más modesta y más clemente de Enrique VIII, y por grande que sea el esplendor de oro y de perlas que se presenta en el cuadro con la perfeccion de una miniatura, lo domina todo el rostro peregrino de la Reina con su tono delicado y la purísima claridad de su frente.

Entre otros excelentes retratos, mencionarémos el del platero inglés Morett, persona tan elegante como altiva, que se ve en la Galería de Dresde, siendo atribuido hasta hace pocos años á uno de los más grandes pintores italianos, Leonardo de Vinci, miéntras hoy no cabe duda que es obra de Holbein.

A cuanto tocaba le dió éste la consagracion del arte, y así de un sin par entusiasmo por las graciosas, festivas y alegres formas del Renacimiento, de su sentimiento plástico y de la riqueza de sus inventos, como de su amor al asunto, aunque fuese éste el más mínimo y humilde, dan testimonio sus dibujos de vainas de dagas, de relojes, chimeneas, bordaduras, vasos, platos, en de fin todo género de trabajos de plateros y de todo lo que adornaba el palacio y sus regios moradores. Hay vasos dibujados por él que podrian competir con los mejores

trabajos de Benvenuto Cellini. Y podria decirse que, en cuanto á la aparicion exterior, Enrique VIII, tal como se presenta en el mencionado cuadro de Holbein, habia salido enteramente de la mano del artista, pues éste dibujaba el engaste de las joyas; él trazaba las bordaduras, la cadena y la medalla sobre el pecho; la daga con su graciosa vaina, y quizá tambien el llamado *trabajo español* en el cuello (1).

Despues de la muerte de Juana Seymour, que vivió la vida de las flores, Enrique VIII se vió obligado á casarse otra vez. Llamaron su atencion sobre una jóven de diez y seis abriles, de talle esbelto, de rasgados ojos negros y de cejas blondas, la linda viuda del duque Francisco María Sforza de Milan, y Holbein fué enviado en 1538 á Brusélas, donde ella moraba, para retratarla.

Un esquicio hecho en tres horas le bastó para ejecutar uno de sus mejores retratos, que se encuentra en el Arundel Castle. El retrato de la encantadora jóven, la duquesa Cristina, que apénas ha pasado de la edad de niña y se presenta vestida de luto, encantaba á todos, pero no se verificó el casamiento del Rey por razones políticas.

---

(1) *Trabajo español;* así llamaban á unos adornos que llevaban al cuello los españoles y cuyo uso aceptaron en el *Círculo de Borgoña* cuando éste pertenecia á España.

En 1538, cuando Holbein, despues de publicados los grabados de la *Muerte* y del *Viejo Testamento*, estaba en el cenit de su gloria, siendo celebrado en las poesías del vate francés Nicolás Bourbon como más grande que Apéles (1), pasó una temporada en Basilea, en el seno de su familia, y el que ántes era tan pobre que, viviendo en un país tan rico de uvas, sin embargo no tenía vino en la cueva y por esta ausencia de fortuna evitaba sinsabores... metálicos y pesadumbres... monetarias, presentóse entónces vestido de terciopelo y de seda como pintor favorito de un poderoso rey.

El Consejo de Basilea aprovechó su visita para nombrarle *pintor y arquitecto* (2) *de la ciudad*, obli-

---

(1) Nicolás Bourbon, que pasó una temporada en la córte de Enrique VIII, escribió despues de haber sido retratado por Holbein, los dísticos siguientes:

*Dum divina meos vultus mens exprimit Hænsi,*
*Per tabulam docta praecipitante manu,*
*Ipsum et ego interea sic uno carmine pinxi:*
*Hansus me pingens major Apelle fuit.*

(Miéntras el genio divino de Juan [Hans Holbein] pintaba mi rostro, trasladándolo al lienzo con mano diestra y atrevida, yo le he retratado á él con un solo verso, diciendo: Al pintarme Juan fué más grande que Apéles.) El mismo poeta pregonó tambien la gloria de Holbein adornando la edicion de los grabados del Testamento Antiguo con una poesía panegírica.

(2) Lo mismo que los pintores italianos tenía Holbein tambien conocimientos arquitectónicos, de los cuales hace alarde en el dibujo de una chimenea monumental que se ve en el Museo Británico, sorprendiendo por la gracia de

gándole á abandonar el servicio de Enrique VIII dentro de dos años.

Despues de su regreso á Inglaterra retrató Holbein al primogenito del Rey, el príncipe Eduardo, ofreciendo aquel gracioso retrato que hoy dia se halla en la Galería de Hannover, como regalo á su señor Enrique VIII, y recibiendo en cambio una copa de oro con una cubierta.

No hemos de pasar en silencio una observacion: desde 1533 no se conoce, exceptuado su propio retrato, ningun cuadro de Holbein que ostentase su nombre ó su monograma. Por cierto que hay algo grandioso en esta seguridad del artista que sus creaciones, para darse á conocer como suyas, no necesitasen su firma.

En 1539 lo envió el Rey á Alemania para que pintase otra vez un retrato de novia, Ana, la hermana del duque de Cleve, la cual, siendo una princesa protestante, fué propuesta al rey como esposa por Cromwell. El retrato de la princesa, precioso y característico como todos los de Holbein, lo guarda el Louvre.

Sabido es que ya en 1540 Enrique VIII se divorció de Ana de Cleve, y que poco despues se casó con Catalina Howard.

---

las formas, el gusto delicado de los ornamentos y la belleza de las proporciones.

Tambien á ésta la retrató Holbein, en una miniatura que existe en la Biblioteca de Windsor. Así mismo retrató al tio de la nueva Reina, el duque de Norfolk, siendo este retrato que existe en Windsor Castle, uno de los mejores del pintor.

Entre sus últimas obras llamarémos la composicion que se encuentra en la mansion del gremio de barberos de Lóndres representando á Enrique VIII concediendo una cédula á aquel gremio. Pero este lienzo lo dejó el artista sin acabar, terminándolo un mal pintor que ni siquiera perdonó lo que ya habia llevado á cabo el maestro.

Este no volvió á Basilea en cumplimiento del mencionado tratado con esta ciudad, sino que continuó gozando de los favores del Rey y permaneció hasta su fin en aquella Babilonia llamada Lóndres. Cuando allí en 1543 la peste hizo estragos, fué una de sus víctimas el gran pintor, que despues de una vida tan laboriosa murió entre el 7 de Octubre de 1543 (el dia en que, presintiendo su alma su divorcio del cuerpo, hizo su testamento) y el 29 de Noviembre del mismo año (en que se confirió la administracion de su herencia al platero Juan de Ambéres).

Dió su adios postrero el *pintor de la Muerte*, despues de haber visto morir en el cadalso tres personajes cuyo rostro nos ha conservado su mano maestra; pues en 6 de Julio de 1535 el protector de

Juan de Holbein, Tomás Moro, que tuvo el deber como objetivo, su cumplimiento como la tarea de su vida, el secreto aplauso de su conciencia como el premio de su afan perenne, pagaba con la sangre de sus venas su amor á la Iglesia católica, conservando la serenidad de su ánimo hasta su último suspiro, como lo prueban las sentidas palabras que en sus postreros dias escribió con carbon en la cárcel: «¡Fortuna halagüeña! no me mires tan dulce ni tan sonriente como si quisieras reparar mi suerte. En vida no me has de engañar otra vez. Confio en que Dios me deje entrar pronto en el puerto seguro del Cielo donde me brinda calma que no turbe tempestad alguna.» Despues el *pintor de la Muerte* vió en 28 de Julio de 1540 caer en el cadalso la cabeza del ministro más poderoso de Inglaterra, Tomás Cromwell, y en 13 de Febrero de 1542 la de la reina Catalina Howard. Falleció *Juan Holbein*, *el menor*, léjos de los suyos y de la patria, viéndose atacado por la muerte tan repentina é inopinadamente como él propio lo habia representado en sus grabados figurando el *baile de la Muerte*. Exhaló su último aliento, y en ese adios, no digo Alemania ni Inglaterra, sino el mundo, vió desaparecer una de las glorias más grandes, uno de los héroes del arte. Habia trascurrido un siglo despues de su muerte, cuando el Conde de Arundel, entu-

siasta por Holbein, buscaba en vano el asilo mortuorio del á quien estimaba sobre todos y en cuyo honor queria erigir un monumento.

El que fué igualmente grande en la pintura sagrada, en la de Historia, en la de Mitología y en la de la vida vulgar como en el retrato y en el paisaje, y que contribuyó como el que más al triunfo del Renacimiento en Alemania; el que cual dibujante tomó parte tan activa en el desarrollo del grabado en madera, y que llevó al partido de la libertad el poder de su lápiz y el aliento de su genio; el que pintó lo que sentia; sintió lo que pintaba, sin meterse á indignos vasallajes, faltó á la patria en el tiempo de su madurez, cuando hubiera podido servir de modelo á los artistas, y rompiendo las cadenas del arte estrecho de los gremios, quedó su genio solitario en su alto y poderoso vuelo.

## XXIII.

### Lúcas de Leiden (1). Quentin Matsys.

La *Walhalla* no llama suyo á *Lúcas de Leiden*, pero la posteridad ha confirmado el fallo de sus con-

(1) Lucas van Leyden, en aleman.

temporáneos mandándole una hoja de laurel, por haber sido como grabador el rival del gran *Alberto Durero*, y uno de los primeros que cultivó la pintura de género.

Nació *Lúcas de Leiden*, cuyo apellido era Jacobsz, en 1494, en la ciudad de Leiden, de un pintor distinguido. Era un talento sumamente precoz: ya las obras de su infancia le hicieron pasar por un hombre hecho y derecho, por un artista consumado: ya á los nueve años de edad, segun dice Van Mander, publicó sus primeros grabados en cobre, y tuvo una habilidad pasmosa en la pintura cuando no contaba sino doce años. El primero que en Leiden, patria de los Rembrandt, Steen, Francisco Van Mieris y otros, siguiendo el ejemplo de los hermanos VanEyck, pintaba al óleo, Cornelio Engelbrechtsen, enseñó aquel arte á Lúcas.

Éste se casó hácia el año de 1515 con una hija de la noble familia de Boschhuizen, cuya rica dote le permitió vivir libre de pesares. En 1521 salió para Ambéres á conocer á su gran émulo Alberto Durero, á quien obsequió con un espléndido banquete. En el primer momento se contemplaron mútuamente asombrados ambos, albergándose el alma ardiente del de Nuremberg en cuerpo enérgico, miéntras el espíritu de Leiden habitaba en pequeño y endeble cuerpo. Pero un instante despues los dos

se estrecharon las manos recíprocamente y se abrazaron como hermanos.

En 1527 mandó Lúcas construir una magnífica barca, y sentado en ella pasó por los canales de Leiden á Rotterdam. En Middelburgo asocióse á él el reputado pintor Juan Gossaert, llamado Van Mabuse á causa de la ciudad de su nacimiento, y ambos, llevando el de Leiden un precioso vestido de seda amarilla y el otro un traje de brocado de oro, visitaron juntos las ciudades de Flándes, Brabante y Seeland, obsequiando á los célebres pintores que encontraban en su viaje, con espléndidas fiestas. Pero el aire húmedo de los canales minaba la salud de Lúcas, y enfermo regresó á la patria, sospechando ademas que un artista envidioso le hubiese envenenado. Pero ¿quién lo creerá? Lúcas enfermo pintaba áun mejor que estando bueno: inventó un aparato para poder pintar y grabar en su lecho, y trabajó como si estuviera en cabal salud. Pintaba de mano maestra la curacion del ciego de Jericó: el rostro del Salvador expresaba clemencia suma y una inclinacion entrañable de curar al ciego. Éste, teniendo por guía á un muchacho, tendia la mano delante de sí andando á tientas. Bello era tambien el fondo del cuadro, de que se destacaba el Señor, que en vano busca frutos en una higuera estéril. Aquel lienzo, fechado en 1531, existe en la

Ermita de San Petersburgo, y fué su última pintura al óleo.

Dos dias ántes de su muerte mandó le trasportasen á su jardin para ver otra vez el cielo.

«Ave que al tender las alas
Hasta el cielo alzarse quiso,
Ya vuela feliz y libre
Por el espacio infinito.

—

¡Aves, dichosas las aves
Que, al remontarse al empíreo,
Dejan luminoso rastro
Que las salva del olvido» (1).

Murió *Lúcas de Leiden* en 1533, á los treinta y tres años de edad. En su lecho mortuorio encontrá-

---

(1) Estos versos los dedicó mi amigo D. Pedro María Barrera á la memoria de otro amigo mio, el malogrado poeta *Narciso Serra*, el renuevo de Breton de los Herreros en la escena castellana, el discípulo del inolvidable D. Ramon de la Cruz en media docena de cuadros, maravilla de verdad, el autor de *El Loco de la guardilla*, *El Reloj de San Plácido*, *La calle de la Montera*, *Don Tomás*, *El Amor y la Gaceta*, *El Último mono* y *Nadie se muere hasta que Dios quiere;* el ilustre baldado que vivió quince años entre las angostas paredes de un cuarto, abroquelado en un sillon, viendo el cielo sólo á traves de los vidrios, pero sobreponiéndose su alma de poeta con sentidísimos rasgos de su pluma, como el alma de artista de otro desgraciado enfermo, *Lúcas de Leiden*, con creaciones de su buril, á la pesadumbre de los dolores físicos

base casi terminado un grabado suyo representando á Minerva.

Pocos cuadros de su mano se han conservado, siendo el más reputado el que custodia la ciudad de Leiden, como el único legado de su gran hijo, y que se halla en el Museo de dicha poblacion en un edificio llamado Lakenhal. Aquel grandísimo cuadro representa el Juicio Final. En la tabla central vese al Señor sentado en un trono y rodeado de Apóstoles y Santos; por debajo de ellos encuéntranse ángeles. Por todo fondo hay un plano verde; no se sabe á punto fijo si debe representar tierra ó agua. En aquel plano aparecen algunos grupos de resucitados, siendo los unos recibidos por ángeles, los otros por diablos; pero son tan escasas las figuras, que la composision entera parece pobre. En cambio el dibujo de los cuerpos desnudos es excelente. Una de las alas ó portezuelas representa el infierno; vese un mar de llamas, y en aquel abismo de miserias llaman nuestra atencion dos figuras de mujeres que demuestran el estudio más cumplido de lo desnudo. En la otra ala preséntase la mansion de los bienaventurados, pero las figuras todas son pálidas, faltándoles la verdadera alegría, el sentimiento de la bienaventuranza, la devocion entrañable. En cambio las figuras que se ven en los lados exteriores de las alas y que representan á San Pedro y

San Pablo, son mejores; sobre todo el último es notable, y ostenta aún el colorido primitivo, miéntras las otras figuras lo han perdido ya.

La grandeza de *Lúcas de Leiden* no estriba en lo que fué la flor de los pintores, sino en sus grabados en cobre, que se elevan al número de 170. Distínguese entre ellos el que se hizo en 1508 representando una leyenda tomada de la vida de Muhamed, segun la cual un soldado, enojado porque el profeta visitaba tantas veces á un ermitaño de nombre Sergio, mató á éste cuando ambos se habian emborrachado, y colocaba la espada sangrienta en las manos de Muhamed cuando éste dormia. Al despertar creia el profeta haber él propio, cuando ebrio, muerto al ermitaño, y de aquí en adelante prohibió á los suyos beber vino.

Tuvo *Lúcas* un ojo certero para saber descubrir los rasgos característicos y para pintar un tipo. Su aficion á lo brillante y fantástico, á lo grotesco y característico, empezó á confundirse desde el año de 1514 con el estilo grandioso de Durero, y el arte entero del maestro aleman refléjase en un grabado del maestro de Holanda, representando á la Vírgen sentada al pié de un árbol, llevando en sus brazos al Niño, que en sus manos tiene una pera. Maravilla de verdad son las tres figuras siguientes: un aldeano, atormentado por un dolor atroz de muelas,

manda á un dentista le saque una, y durante la operacion, apura una mujer el bolsillo del pobre enfermo. Otros grabados de *Lúcas*, que, como todos los suyos, eran siempre muy buscados, pagando el gran Rembrandt en una subasta la suma de 1.400 florines por 24 grabados, son iguales á las pinturas de género de los Adriano Brouwer y de Adriano Van Ostade, asegurándole la gloria de haber sido uno de los primeros que de la vida real hizo, no sólo el objeto, sino el centro de su actividad artística. Pero en el momente en que su arte se inclinaba hácia el Renacimiento italiano, perdió su fisonomía propia, su estilo *sui generis*, su vigor característico.

*Lúcas de Leiden* no ha muerto. La muerte, burlada en su avaricia insaciable, sólo ha podido hacer presa en la vestidura efímera de la carne.

Otra figura se me ofrece; la de un atrevido artista, el mediador de dos períodos del arte, culminando el primero en Huberto Van Eyck, y el segundo en Rubens; la figura de *Quentin Matsys* (ó Massys), que ha cautivado siempre la atencion del pueblo, porque la tradicion ha rodeado de una aureola su frente, diciendo que el amor omnipotente, el amor á una doncella arrogante por su belleza y su garbo, le convirtió de herrero en pintor, sea que ella no haya querido casarse sino con un artista, ó que el

padre no haya querido dar la mano de su hija sino á quien lo fuera.

Y en algunos versos que el docto Lampsonio escribió en 1572, cuarenta y dos años despues de la muerte de *Quentin*, se encuentra aquella tradicion aludiendo á Vulcano vencido por el poder de Vénus, y se repite en el felicísimo verso que se halla en la lápida sepulcral que una centuria despues de muerto el pintor fué empotrada en la fachada de la catedral de Ambéres:

*Connubialis amor ex mulcibre fecit et Apellem.*

Ignoramos si es fundada la tradicion. Para confirmarla muestran en Ambéres, delante de la catedral, el techo de una fuente, y en Lobaina la cubierta de una fuente bautismal que dicen fuese obra de *Quentin*. Es cierto que éste se ocupaba de obras de metal, pues en 1519 fundió en bronce el retrato de Erasmo de Rotterdam, segun este mismo dice (*Epístolas*, lib. XIX).

Cárlos Van Mander refiere tambien la anécdota que pregona, cual efecto del amor, la metamórfosis peregrina del sencillo herrero en un gran pintor, pero parece abrigar dudas si ésta sea debida al amor, pues la explica diciendo que *Quentin*, despues de una grave enfermedad, no tuvo fuerzas suficientes para empuñar el martillo, y empezando á

iluminar imágenes, conoció su disposicion y facultades para la pintura. Su gran popularidad la debe *Quentin* quizá á la romántica tradicion que acabo de referir, y de que el poeta aleman Godofredo Kintel sacó el asunto para su epopeya *El Herrero de Ambéres;* pero los honores que le dispensan los hombres cultos, debidos son á la supremacía del mérito, á las creaciones inmortales de su arte, que, teniendo el sello augusto de su espontaneidad característica, demuestran que Quentin no necesita de las flechas del amor para conocer su vocacion, sino que ya la naturaleza le habia hecho artista. Alberto Durero le honró con su visita; Juan Holbein, el menor, le conoció, y Tomás Moro, á quien Erasmo de Rotterdam y el sabio Pedro Egidio habian remitido sus retratos hechos por Quentin, le celebró en clásicos versos latinos cual renovador del arte.

Nació *Quentin Matsys* en 1466, no como ántes creian en Ambéres, sino en Lovaina (Brabante). Era, no sólo un gran pintor, sino un amante de la poesía, ese oásis levantado en medio del inmenso desierto de la vida; ese piélago de mansas aguas que refresca los ardores del espíritu; esa sonrisa de los cielos; ese idioma de los ángeles. Y era amante tambien de la música, ese lenguaje misterioso, á cuyo acento palpita el corazon, y que se acomoda á

las emociones ingratas ó halagüeñas del espíritu, complaciéndose en trasportar el alma á las incomensurables regiones de lo infinito. Dice Van Mander que *Quentin* no tenía maestro ninguno que le hubiese enseñado el arte, ningun guía que amorosamente le iniciase en los secretos de la pintura: libre y espontáneo, elevábase su genio á las alturas más niveladas con su propia energía, y ninguno de los maestros precedentes, excepto los hermanos Van Eyck, ha demostrado tanta libertad artística como el que, teniendo algo del genio creador de Shakspeare, retrató así lo más alto como lo más bajo de la naturaleza humana, bajando á lo burlesco y remontándose á las cumbres de lo trágico, y así en sus figuras representando avaros era precursor del arte de *Teniers*, como en el peregrino retablo que guarda el Museo de Ambéres nos hace adivinar las venideras pinturas de historia de los *Rubens* y *Rembrandt*.

Miéntras los pintores flamencos, desde los Van Eyck hasta Quentin Matsys, representaban en sus cuadros una imágen del mundo entero en la que la accion y las figuras humanas constituyeron el centro, sí, pero no embargaban la atencion, seduciendo la mirada una copia de cosas accesorias, como el adorno de los trajes y de las armas, alcanzando la unidad—puesto que ésta no fué producida por la

accion—por la magia de la luz, por un objeto luminoso colocado en el centro del lienzo, como una superficie del agua, un vaso de oro ó una corona brillante, *Quentin* era el primero que lo subordinó todo á la accion y que retrató las figuras humanas en tamaño natural, aspirando á darles una expresion más viva que todos sus predecesores y á representar la escala entera de la pasion.

Eso lo admiramos en el ya citado retablo del Museo de Ambéres. La tabla central representa el cadáver del Señor, que ocupa más de la mitad del cuadro. ¡Qué verdad en el rostro desfigurado por la agonía! ¡Qué pintura tan fiel y exacta de los músculos y de las venas! Pero si ese cuerpo tan tenue y yerto produce el sentimiento de la flaqueza terrestre en grado más alto de lo que debiera esperarse del cadáver que pronto ha de ser otra vez templo del alma del Señor, aquella impresion se mitiga por la expresion tan vigorosa del dolor que manifiestan las personas todas que rodean al muerto divino. La apasionada Magdalena está inclinándose hácia él para ungir con sus cabellos bañados en nardo los piés del Señor. Postrada María Santísima parece sucumbir al dolor profundo que penetra todos sus nervios, y su rostro es casi tan pálido como el del cadáver. Al lado de ella preséntase llena de dolor una mujer que está asiendo una esponja que le ofrece otra mujer

para lavar el brazo izquierdo del Hombre-Cristo, que ella sostiene con la otra mano. Joseph de Arimatea, cuya fisonomía expresa la benevolencia y la piedad propias de su carácter, está levantando la cabeza de Jesus, miéntras un hombre que lleva la corona de espinas tiene en su rostro más la expresion de la indignacion que la del dolor. San Juan está inclinándose hácia la Vírgen, llevando su rostro enjuto las señales de la amargura. Todas las figuras están representadas en tamaño natural, todas muestran el dolor vehemente que las llena y las penetra. Hasta el paisaje tiene formas ásperas y agrestes y participa del carácter duro que contribuye á la armonía del conjunto. Los grupos tienen algo de la simetría del arte antiguo, dando al lienzo una bella quietud plástica. El colorido es claro y delicado, pero miéntras los predecesores de Quentin, exceptuados los Huberto Van Eyck, Dierick Bouts y Gerardo David, colocaban vigorosos tonos de color, por ejemplo, el azul ó el encarnado, el uno junto al otro, sin transiciones más suaves, *Quentin* modela con éstas, así en la encarnacion como en los ropajes. Á los hombres los presenta en traje oscuro, á las mujeres les da vestiduras tornasoladas como el arco íris. Muéstrase pintor del alma, siendo lo único que un tanto desvia el interes los toca-

dos de las mujeres sobrecargados de adornos, y la copia de brocado.

La misma individualizacion de las cabezas y la armonía de colores que se admiran en el cuadro principal, encuéntranse tambien en las tablas laterales, representando la derecha el banquete de Heródes, y la izquierda el martirio de San Juan Evangelista, y si estas tablas nos encantan ménos que la central, tiene la culpa quizá el gremio de carpinteros, que le encargó en 1508 de aquella obra para que adornase una capilla de la catedral de Amberes, y que le obligó á reunir en las tablas laterales más figuras de las que pudiera representar.

El retablo de Quentin fué tan estimado y codiciado, que Felipe II de España ofreció una suma considerable para adquirirlo para su galería — lo que movió al Consejo de Ambéres á negociar con el gremio de carpinteros para conservar aquel tesoro artístico por siempre á la ciudad, y efectivamente lo adquirieron por la suma de 1.500 florines.

Á altura igual que aquella tabla raya el retablo que existe en la capilla de Santa Ana de la iglesia de San Pedro de Lobaina. En la tabla media preséntase la Sacra Familia, apareciendo en aquella composicion riquísima y llena de simetría la Madre y la abuela del Señor, sentadas en un banco, mién-

tras dos otras mujeres se ven en el suelo, y están de pié detras de las Santas Mujeres cuatro hombres bajo un pórtico abierto que ostenta el estilo italiano y nos hace entrever un paisaje vastísimo limitado por montes azulados. Las tablas laterales contienen escenas de la vida de San Joaquin y de Santa Ana, verdaderas perlas del arte delicado de Quentin, que sube á lo profundamente dramático. Contémplese la expresion del dolor más profundo en la faz de San Joaquin, expulsado del templo; mírese al ángel que le consuela dirigiendo una mano hácia el cielo y la otra hácia la ciudad en que ha de cumplirse la promesa; y mírese, por fin, la muerte de Santa Ana, que jamas habrá sido pintada con verdad tanta y sentimiento tan entrañable.

Otra creacion de *Quentin* se halla en la ermita de San Petersburgo, representando á la Vírgen con el Niño rodeada de una aureola celestial y de dos ángeles, tocando el uno el violin y el otro el laud; por encima de María Santísima está el Espíritu Santo, y coronándola Dios Padre; por abajo se ven al rey David con el arpa, dos profetas y dos sibilas, mostrando una de ellas al emperador Augusto la aparicion de arriba.

En el Museo de Ambéres se custodia un Ecce-Homo verdaderamente conmovedor, debido á Quentin. Copias de este cuadro, hechas por el mismo

Quentin, las tiene la Galería Nacional de Lóndres, y una Santa Magdalena preciosísima adorna la coleccion de la viuda de Jaime Rothschild, residente en París.

¡Qué contraste tan grande! *Quentin*, que, teniendo en su alma el fuego de una inspiracion novísima y generosa, dirigia en las citadas creaciones el gusto hácia el blanco de la verdadera belleza, pintó tambien aquellos cuadros de costumbres que en tamaño natural ostentan las figuras medias de cambistas y usureros. Uno de aquellos cuadros lo posee el Louvre, otro el palacio de Sigmaringen. Conocidos son tambien los dos avaros que se hallan en el palacio de Windsor.

Para completar la biografía de *Quentin Matsys*, diré que este pintor del alma entregó la suya al Creador en 1530.

El tiempo roe los bronces, pulveriza las piedras monumentales; pero no destruirá el recuerdo de *Quentin Matsys* miéntras no perezca en la humanidad la inmutable, la universal religion del arte.

## XXIV.

### Pedro Pablo Rubens.

Por donde quiera haya penetrado un rayo del arte divino, han celebrado en el año de 1877 el tercer centenario del fastuoso pintor *Pedro Pablo Rubens*, el Shakspeare de la pintura; el artista eminentemente dramático; el pintor de la accion, del movimiento fuerte, de la hazaña; el pintor de la vida á todo precio, hasta el de la belleza; el amante de las formas colosales; el representante de la verdad sensual; el apóstol de la carne; el espejo claro de la naturaleza; el Miguel Angel atrevido del color; el mayor pintor del Norte germánico; el hombre nobilísimo; el creador más fecundo de todos los pintores del orbe; el que tiene el estilo más característico y cuyos cuadros son el adorno, así del Museo del Prado de Madrid como de las galerías de Lóndres, París, San Petersburgo y Viena, las más valiosas joyas de las iglesias y palacios de Italia, las perlas más preciadas de las colecciones de las ciudades alemanas y belgas. Así el Norte como el Mediodía exclaman paseando en triunfo su memoria: «¡Era nuestro, y nuestro es!»; pues sus crea-

ciones son la expresion más cumplida del ideal de la belleza de su tiempo, del ideal que impulsaba la vida espiritual de España, Italia, Francia, Inglaterra y de los Países-Bajos, y en todos aquellos países su genio se levantaba en centenares de lienzos altares inmortales.

Lo mismo que el cuarto centenario de Miguel Angel que Florencia festejó en 1875, el centenario de *Rubens* es una fiesta á la vez nacional para sus paisanos, los alemanes y los flamencos, é internacional para todos los artistas y todos los aficionados á las bellas artes del mundo culto. *Rubens*, ese hijo del Renacimiento, que reanimaba el nativo realismo llevándolo al crisol del grandioso arte italiano, tiene la universalidad de los Miguel Angel, Leonardo de Vinci y Rafael, y universal como su arte eran tambien su ilustracion y su juicio crítico: así como estando ante su caballete mandaba leyesen delante de él trozos de Plutarco ó de Séneca, pues su espíritu ilustrado queria estar en contacto permanente con la antigüedad, sabía expresar sus pensamientos no sólo en flamenco y latin, sino tambien en castellano, italiano, frances é inglés. Las artes que no cultivaba las comprendia al ménos, y era á la par artista, conocedor, coleccionista y Mecénas generoso, pareciéndose su estudio á un museo. Trabajaba cual ciudadano, y se divertia despues con

ejercicios caballerescos: era á la vez un héroe del arte y el príncipe de los caballeros. Trataba á los reyes con la misma seguridad, con la misma dignidad varonil con que entre los ciudadanos de Ambéres era un ciudadano honrado, entre los artistas un compañero queridísimo, entre sus discípulos un maestro respetado, en su casa un esposo y padre amantísimo, en su castillo de Steen un señor y dueño noble; y los sabios, con los cuales mantenia correspondencias vivísimas, habian de considerarle como su igual. Por doquier estaba en las alturas de la vida, y tomaba parte en todo lo grande que llenaba su época. Conocia todas las escuelas de Pintura, pero no imitaba ninguna, aceptando lo extranjero sólo en cuanto pudo convertirlo en su propia carne y sangre. Salieron de su mano maestra más de 1.400 lienzos, algunos de ellos de tamaño colosal, y si para terminarlos se servia de oficiales ó de artistas, les obligaba á guardar sus intenciones, y de la obra ejecutada por ellos sabía hacer su creacion propia sólo por la labor de pocos dias. Tan poderosos eran su genio y su carácter, que conquistaba y subyugaba enteramente á sus discípulos, y el delicado Van-Dyck, el arrebatado Jordaens, el vigoroso Snyders, miéntras estuvieron en el estudio de Rubens, pintaron como si ellos á su maestro le hubiesen tomado de la mano la paleta.

Todo en él es vigoroso, verdadero, alegre: los elementos de su arte son la pasion y el afecto; su principio es el realismo; sus obras representan la plenitud de la salud, la claridad del sentimiento, la armonía de la aparicion, respirando aquella alegría que encantaba á Winckelmann en las creaciones helénicas. Acechaba la naturaleza en todas sus esferas, y daba nuevos impulsos á la pintura de paisaje y de costumbres y á la cacería. Lo pintaba todo, lo sagrado y lo profano, lo mitológico y lo eclesiástico, la vida de los hombres y la de los animales, la accion y la quietud, lo grandioso y lo gracioso, siendo ajeno sólo á lo sentimental. Aunque fuese del todo cosmopolita, jamas dejaba de ser flamenco, hijo de aquella vigorosa y genuina estirpe de la Alemania baja, y su estilo artístico señaló una nueva era del espíritu flamenco. Creaba figuras semejantes á los compatriotas que le rodeaban, pero sacándolas de su propia personalidad vigorosa les daba una pulsacion más fuerte. Sobresalia de todos los otros pintores por lo *dramático* de su arte, por la animacion de sus grupos, reinando en sus composiciones, en vez del ritmo de las líneas, el de las masas: la luz y las masas las repartia, no segun las leyes de la armonía graciosa, sino segun las exigencias de la accion, que representaba siempre en su punto culminante. No tenía lo místico de

Murillo, sino que en sus obras y en sus cartas hay un aliento pagano, á pesar de ser su autor buen católico. Sus figuras tienen una existencia divina como los faunos y sátiros griegos, y son tan sanas y armónicas como éstas. Y si ya Miguel Angel se atrevia á poblar el cielo cristiano de figuras olímpicas representando á Dios como si fuese otro Júpiter, Rubens daba á las mujeres santas, no sólo una sensualidad vigorosa, sino que las prestaba un carácter flamenco, y lo mismo que Shakspeare, se sumergia así en lo trágico como en lo humorístico, pintando la figura de Sileno semejante á la de Falstaff que produjo la imaginacion prodigiosa del vate inglés. Añádase á esto aquel colorido que con su frescura luminosa, con su claridad peregrina encanta el corazon y embriaga el alma como la música de Mozart, mostrándonos un inimitable tono amarillento en la carne de los hombres y un encarnado suave en las mujeres rubias. Hay tanta vida en sus lienzos, que Guido Reni exclamaba asombrado: «¿Mezcla ese pintor sangre á sus colores?»

En la cuna de *Rubens* sentábase junto con las Musas y las Gracias la Fortuna, imprimiendo un beso ardiente en la frente del niño. Gracias á aquella diosa, pasaba por la tierra, lo mismo que Goethe, como un bienaventurado é igual de los dioses: el genio que ardia en él, haciendo de sus obras reve-

laciones de lo grande que pueda crear el hombre, derramaba sus rayos tambien sobre su aparicion exterior, y la magia de su personalidad forzaba á los grandes de la tierra á rendirle homenajes. La alegría que presta un encanto singular á sus composiciones, penetraba tambien al artista, y la imágen de su vida, que hoy miramos transfigurada por la distancia de tres centurias, tiene, como sus cuadros, la fuerza de producir en los que la contemplan un optimismo sano y alegre.

Tres ciudades se disputaron la honra de haber mecido su cuna: *Ambéres*, *Colonia* y *Siegen;* Ambéres, porque la carta de hidalguía que Cárlos I de Inglaterra expidió en su honor, le llama «*ex urbe Antwerpiæ oriundum*»; Colonia, porque el mismo Rubens escribió en una carta suya del 25 de Julio de 1637: «Amo á la ciudad de Colonia, porque allí fuí educado hasta el décimo año de mi vida», y porque en la obra de Egidio Gelenio *De admiranda sacra et civili magnitudine Coloniæ*, que salió en 1645, es decir, cinco años despues de la muerte de Rubens, está señalada la casa en que el gran pintor nació en Colonia. Pero el mismo archivero de esta ciudad, el doctor Ennen, que en 1861 (1) de-

(1) Véase *La ciudad natal de Pedro Pablo Rubens*, por el doctor Ennen: Colonia, 1861.

fendió las pretensiones de su patria contra el archivero de los Países-Bajos Mr. Bakhuizen van den Brink, que en su opúsculo *Het huwelyk van Willem van Oranje met Anna van Saxen, historischkritisch onderzocht*, Amsterdam, 1853 (Inquisicion histórico-crítica acerca del matrimonio de Guillermo de Orange y Ana de Sajonia), llamaba á Siegen la patria de Rubens, debia reconocer la superioridad de las pretensiones de aquella poblacion, despues de publicados nuevos documentos por el profesor Spiess en el folleto XX de los *Anales de la Sociedad de Historia del bajo Rhin.*

*Siegen*, esa Belen de un príncipe del arte, colocó el 29 de Junio de 1877 en sus Casas Consistoriales, como ciudad natal de Rubens, una tabla de bronce en honor del á quien la sábia Alemania toda ha declarado ser hijo de aquella poblacion que ántes pertenecia á Nassau, y Colonia ha de contentarse con la gloria de haberle visto crecer en sus muros y de poseer el testamento preciosísimo de su mano maestra, la *Crucifixion de San Pedro.*

Consta que la madre de Rubens estaba á mediados de Junio de 1577 en Siegen, y si Pedro Pablo vino al mundo el 29 de Junio del mismo año, no es probable que su madre abandonase á su familia pocos dias ántes del nacimiento del niño para parir en Colonia en casa ajena y entre gentes extrañas.

El padre de Pedro Pablo, Juan Rubens, á quien la Universidad de Roma, *La Sapienza*, graduó de doctor en leyes, fué en 1562 regidor de Ambéres. Se casó con la bella y virtuosa María Piepeling, ó Piepelinx, pero tildado de calvinista y perseguido por el Duque de Alba por tal concepto, huyó con su esposa y sus cuatro hijos á Colonia, donde conocia á la princesa Ana de Sajonia, hija del Elector Mauricio y esposa de Guillermo de Orange. Se hizo su abogado y la visitó tambien en Siegen. Bien pronto sospechó el vulgo un amor criminal entre el abogado y la dama, vulnerando la honra de su marido ausente, sólo por hallarse al frente del ejército que combatia por la independencia de la patria. Indignado el príncipe Juan de Nassau, hermano del de Orange, mandó capturar á Juan Rubens, que fué encerrado en el castillo de Dillenburgo, donde esperaba la muerte. Á un mismo tiempo supo la virtuosa María la infidelidad y la prision de su marido, y deshecha en llanto, dirigióle aquella carta inmortal, modelo de fidelidad, en que, al enviarle su perdon, le recordaba los años felices de su amor y le enviaba los besos y recuerdos de sus hijos. La carta concluia con estas palabras: «No vuelvas á escribirme: tu esposo indigno, pues todo lo perdona tu leal esposa María.» Durante la prision fué el ángel de la guarda de su marido, y no

descansó hasta ver apartada de su cabeza la espada con que le amenazaba la Carolina, ley penal de los alemanes. El 10 de Mayo de 1573 ¡qué dia tan primaveral para María! consiguió que se abriesen las puertas de la cárcel en que estaba sepultado su esposo, y trasladó con éste su residencia á Siegen, donde deberia permanecer, teniendo su casa por cárcel. Muerta en Dresde su cómplice Ana de Sajonia, que despues de haber confesado su culpa, tuvo que abandonar á Siegen, fué por fin puesto en libertad en 15 de Mayo de 1578. Desde Siegen, donde Juan habia vivido como en una cárcel, siquiera ésta fuese amenizada por el amor de su generosa mujer y la compañía de sus inocentes hijos, el matrimonio volvió á Colonia, fijando su residencia en la *Sternengasse*, núm. 10, en la antigua casa patricia que el letrero grabado en 1822 en una tabla de bronce, llama aún hoy «la mansion en que nació Pedro Pablo Rubens.» El amor inagotable é ilimitado de María continuó cubriendo con un velo densísimo la culpa de su marido: para ella, que le habia perdonado, no sólo con los labios, sino con el corazon, no existia aquel adulterio, y para que nadie lo conociese, no llamaba jamas como ciudad natal de Pedro Pablo la ciudad de Siegen, teatro de aquellos tristes sucesos, y hasta en el epitafio que ella dedicó á la memoria de su esposo, que despues

de haber vuelto al gremio de la Iglesia católica, murió en Colonia en 1587, siendo enterrado en la iglesia de San Pedro, que más tarde se hizo célebre por el portentoso lienzo de nuestro Pedro Pablo Rubens, puso una mentira piadosa, diciendo que ella vivia durante veintiseis años en el matrimonio más feliz, sin que Juan jamas la hubiese dado motivo á quejarse de él, y diez y nueve años en Colonia. Pero á la verdad, cinco de aquellos diez y nueve años, la familia de Rubens los habia pasa- en Siegen, y en nuestros dias los archivos han revelado los secretos que María trataba de cubrir con silencio eterno.

En 1588 la viuda de Rubens regresó con sus hijos á Ambéres, donde se la restituyeron sus bienes confiscados, y donde Pedro Pablo, que á Colonia le debia su primera enseñanza, continuó su instruccion intelectual en la escuela de jesuitas, aprendiendo allí el latin y aquella ilustracion que le proporcionaba despues un lugar tan distinguido en la sociedad. Terminados sus estudios, entró como paje en casa de la condesa Lalaing; pero sintiéndose atraido más á la pintura, trocó la casa de aquella señora por el estudio del paisista Tobías Verhaegt, y de éste pasó al del atrevido dibujante y colorista eminente Adan Van Noort, de cuya instruccion gozó durante cuatro años. Otros tantos los pasó en

casa del ilustrado Othon Van Veen, uno de los pintores más reputados de aquel tiempo. Éste fué respecto á Rubens lo que los Marlowe y Green á Shakspeare, que los oscurecia á todos. Siendo ya un maestro en el arte, y en su apostura é ilustracion un caballero cumplido, el jóven Rubens salió en Mayo de 1600 para la Canaan del arte, Italia, que en el siglo XVI ejercia una gran influencia sobre los artistas flamencos, así como en el precedente el arte italiano lo fecundaba la escuela de Flándes, que se preciaba de Huberto Van Eyck, cuya tabla del altar mayor de Gante nos recuerda la *Divina Comedia* del Dante; y del pintor de cuadros idílicos de la Vírgen, Juan Van Eick; de Rogerio Van der Weyden, de Juan Memling y de Quentin Matsys, en que se confundia la energía de Rogerio Van der Weyden y la delicadeza de Memling.

En Venecia admiró Rubens la sencillez noble del Ticiano y copió algunos de sus cuadros; pero áun más simpática le fué la alegría que ostentan los lienzos de Pablo Veronés. En Mantua conoció los frescos de un artista congenial, Julio Romano, y en la Ciudad Eterna vió con asombro las figuras sublimes de Rafael y la fuerza titánica de Miguel Angel, sintiéndose atraido áun más hácia el naturalismo ilimitado de Caravaggio. Pero su espíritu

culto apreciaba tambien las obras maestras de la antigüedad. Entró al servicio de un amante de la poesía y de las bellas artes, el duque Vicente Gonzaga de Mántua, pero éste admiró en Rubens más la ilustracion que el genio de artista, encargándole sólo de copias. Le mandó en 1603 á la córte de España para ofrecer al rey Felipe III una cantidad de cuadros. Rubens pintó al Duque de Lerma, y volvió en 1604 á Mántua, conoció la belleza pictórica de los palacios de Génova, la Escuela de Pintura de Bolonia, y dedicóse al estudio de la *Cena* de Leonardo de Vinci, que se encuentra en Milan. Hubiera continuado al servicio del ilustrado Duque de Mantua, si en 1609 no le hubiese llamado á Ambéres la noticia de que estaba enferma su madre querida; pero llegó tarde; no la encontró ya entre los vivos: vió apartada de su existencia la luz de su esperanza protectora: habia descendido al sepulcro aquella cuya mirada era una parte de su alma; cuyo amor es cual ningun otro amor trasunto fiel del paraíso, pasion indefinible, venturoso ensueño que al corazon cautiva y lo engrandece. ¡Pobre madre! no pudo despertarla de su eterna y grata bienandanza la acongojada voz de su hijo; no pudo levantarla de la helada tumba á ser dichosa y bendecida, y llevando Rubens el peso del dolor, re-

tiróse en la soledad del convento de San Miguel para refrescar con su llanto la memoria jamas desvanecida de su dulce madre.

Otra vez le llamaba el Sur, que, á pesar de todos sus encantos y de su fuerza mágica, habia dejado íntegra la vigorosa individualidad, la fisonomía nacional del pintor flamenco, cuando los regentes de los Países-Bajos, el archiduque Alberto de Austria y su esposa Isabel, hija de Felipe II de España, le fijaron para siempre á la patria, nombrándole en 23 de Setiembre de 1609 pintor de la córte. Aceptó ese título con la condicion de que le fuese permitido residir en Ambéres, centro del arte de Flándes, y no en Brusélas, residencia de los regentes. Y más aún que los favores de éstos, le fijaban á la patria los ojos de una hermosa mujer, la amable Isabel Brant, con quien se casó en 13 de Octubre de 1609. Dos años despues edificó en Ambéres aquella casa magnífica que fué el museo en que guardaba sus obras del arte, sus estatuas antiguas, sus bustos y relieves, sus vasos preciosos y sus medallas, y en que por las tardes reunia en torno suyo un círculo escogido de sabios, estadistas y artistas.

Entónces levantábase su arte cual gigante ante los ojos asombrados de sus contemporáneos, y sobre sus creaciones flotaba aún el aliento del noble arte italiano. Uno de los primeros lienzos de que le

encargó el archiduque Alberto fué el famoso cuadro que pintó para la cofradía de San Ildefonso, representando la Vírgen, que, rodeada de cuatro santas y de ángeles, ofrece una casulla magnífica á San Ildefonso, miéntras en las alas del cuadro están de rodillas los archiduques Alberto é Isabel. Aquel cuadro lo guarda hoy el Belvedere de Viena. Otros lienzos peregrinos son la *Ereccion de la Cruz* y el *Descendimiento*, esas representaciones verdaderamente dramáticas que se admiran en la catedral de Ambéres. En el tríptico que representa el *Descendimiento*, el cadáver del Señor forma el centro de la composicion, derrámase sobre él la luz, y todos están ocupados de la accion, de modo que por el trabajo está enfrenado por un rato el dolor de su alma: le falta tiempo al mismo San Juan para lamentaciones patéticas, y hasta las Santas Mujeres levantan sus manos para dedicarse á la obra del Descendimiento. Por aquel cuadro grandioso, hecho en el espacio de veinticinco dias, el pintor recibió la suma de 2.500 florines. Un año despues pintó en trece dias la *Adoracion de los Reyes*, que existe en el Louvre. Cada dia que trabajaba le proporcionaba 100 florines (1), y podia decirse que en los

(1) Un florin equivale á ocho reales y medio.

colores habia encontrado la piedra filosofal (1).

Eternizó la memoria de su esposa y la suya retratando á ella y á sí propio sentados en una enramada de madreselva. Aquel cuadro se ve hoy en la Pinacoteca de Munich. Al período de 1610 á 1620 en que nacieron sus creaciones más sublimes, pertenece tambien el cuadro famoso *La Crucifixion*, que se ve en el Museo de Ambéres. Es imponente por su movimiento enérgico y su expresion profunda. Vese á Santa Magdalena estremecerse por la lanzada que hiere al Santo Cuerpo y levantar las manos involuntariamente como si quisiese reparar el daño que hizo la lanza. Pero al lado de aquel rasgo de

---

(1) ¡Cuántas veces se repite esta misma idea en la vida de diferentes artistas! Lo mismo que se dice de *Rubens*, lo cuenta D. Vicente Boix respecto al inmortal *Ribera*, diciendo que un oficial español, exagerando un dia delante de éste las supuestas excelencias de la alquimia, que le hacia ver en lontananza una fortuna inmensa, le interrumpió Ribera diciéndole con mucho misterio: «Yo hago eso tambien; venid á verme y os enseñaré el secreto.» Fieles á la cita, el soldado y el artista se encontraron al dia siguiente en el estudio del pintor, que daba entónces á un cuadro sus últimas pinceladas. Ribera llamó á un criado y le encargó que llevase el cuadro á casa de un especulador, que lo compró en seguida, entregando 400 ducados. Vuelto el criado, y dejando el dinero obre la mesa, dijo Ribera: «Hé aquí, señores, mi oro, de buen quilate, que ha salido de un crisol. No tengo, pues, necesidad de otro secreto para procurarme un espléndido bienestar.»

delicadeza vese una escena horrible: uno de los verdugos rompe con su maza la canilla de uno de los ladrones, y éste, atormentado por el dolor más cruel, libra su pié del clavo y lo extiende palpitando en el aire. En aquella escena horrible pagaba Rubens un tributo al gusto de su siglo, siglo de pasion, de guerra y de crueldad.

¿Quién pudiera coleccionar las flores que forman la corona de los triunfos artísticos del rey de los pintores flamencos? ¡Qué copia de episodios dramáticos, qué pasion, qué color tan brillante, qué ejecucion espiritual hay en la peregrina *Batalla de Amazonas* que existe en la Pinacoteca de Munich!

Rubens adornó la iglesia de los jesuitas de Ambéres con 39 retablos, y la galería del Luxemburgo de París, el palacio de María de Medici, viuda de Enrique IV, con 21 cuadros, que ostentando una mezcla de figuras reales y de figuras alegóricas y mitológicas se encuentran hoy en el Louvre. No se limitaba su actividad á crear maravillas del arte, sino que la regente Isabel, cuyo consorte habia muerto en 1621, le pidió su consejo hasta en la política, y le mandó en 1627 como embajador á Holanda, y en el año siguiente á la córte de Felipe IV. Rubens retrató á los Reyes de España, y fué obsequiado por éstos lo mismo que por Cárlos I de Inglaterra, que le armó caballero. Seis años se dedicó

á negocios políticos por amor á su patria, pero una ofensa de parte del Duque de Aremberg le movió á retirarse en 1633 de la diplomacia para consagrarse enteramente al arte.

Quien quiera conocer la actividad diplomática de Rubens, ha de estudiar la notable obra que Mr. Gachard publicó en 1877 en Brusélas: *Historia política y diplomática de Pedro Pablo Rubens.* Á nuestro pintor le albergaba durante su estancia en Madrid el palacio real, donde casi cada dia el rey Felipe IV visitaba al artista, cuyo retrato, representando á aquel rey á caballo, fué cantado por el Fénix de los ingenios, Lope de Vega. Rubens, que con sus cuadros tan ricos de movimiento y colorido, tan fogosos y ardientes de ejecucion, recogió en Madrid frutos de oro, movió al jóven pintor Diego Velazquez de Silva á salir para Italia.

En 1625 perdió á su mujer, que habia dado á luz dos hijos, y que habia prestado su rostro á las vírgenes de su marido. Los encantos de ésta los debió volver Rubens á encontrar en otra mujer querida.

Si bellísimas eran la primavera y el estío de su vida, hermoso fué tambien el otoño. Contando ya 53 años de edad, enlazóse con una jóven de 16 abriles, la simpática hija de la hermana de su primera mujer, la hermosa Elena Fourment, que se complacia en ver su belleza pasar á la posteridad y

en servir de modelo á su esposo. Aquella rosada mujer, ideal de la belleza, la pintó no ménos que diez y nueve veces, ora cual ninfa, ora cual vírgen, y los dos lienzos en que miramos juntos á Rubens y á Elena, existiendo el uno en Blenheim, el otro en la Pinacoteca de Munich, nos cuentan la historia de una felicidad suma.

Entre los cuadros más célebres de Rubens, mencionaré tambien á su colosal *Juicio final* que se encuentra en Munich. ¿Quién no conoce su cuadro lleno de vida, *El Rapto de Proserpina*, y su lienzo lleno de gracia tranquila, *Perseo y Andromeda*, aquellas composiciones con que se enorgullece el Museo de Madrid? El gran hijo de Siegen y el ciudadano de Ambéres, fué á la vez el predecesor y maestro más cumplido de la pintura de género, de la cual el arte neerlandés hizo despues su objeto favorito. No hay ningun cuadro más gracioso que *El Huerto de amor* que existe en Madrid, precediendo á las creaciones semejantes de Terburg, Metzu, Netscher, Watteau, Boucher y Van Loo. En aquel lienzo lleno de donaire, á los elegantes caballeros y á las señoras en traje español, se asocian dioses del amor, niños juguetones que están echando á la hermosa mujer en los brazos de su galan. Rubens representaba tambien la vida vulgar, por ejemplo, en la célebre *Feria* del Louvre, que por lo atrevido de la pintura

deja atras todo lo que en el mismo género creaban Teniers y otros. Entusiasta de las representaciones de la pasion y de la lucha, su genio las buscaba hasta en el mundo de los animales. No hay nada más dramático que su *Caza de leones* en Munich.

¡Qué escala tan rica de expresion hay en sus paisajes! Los grandes pintores como Juan Van Eyck, Alberto Durero, Juan Holbein, Leonardo de Vinci, Rafael y Ticiano, fueron tambien retratistas eminentes. No ménos lo fué Rubens, cuyos retratos respiran una verdad peregrina, un esplendor alegre, una gracia aristocrática. Uno de los más excelentes es el denominado *Chapeau de paille* (la doncella del sombrero de paja), que se admira en la Galería Nacional de Lóndres. No hablaré de los bosquejos alegóricos que por encargo de la ciudad de Ambéres trazó para los arcos triunfales en honor de la entrada solemne del infante D. Fernando, sino que diré que Colonia, que se precia de poseer la Basílica grandiosa, afrenta del error, de la fe encanto, de las creaciones góticas modelo, guarda tambien en el altar mayor de la iglesia de San Pedro uno de los cuadros más prodigiosos de Rubens, la *Crucifixion de San Pedro*, que pintó en 1636 por encargo de un rico aficionado á las bellas artes, Mr. Jabach, ciudadano de Colonia. Como documentos preciosos del espíritu noble, libre é inde-

pendiente del pintor, apreciarémos sus *cartas*, que ostentan al sabio profundo, al arqueólogo erudito, al político de miras elevadas, al patriota ardiente.

En 1635 compró el magnífico castillo de Steen, situado cerca de Malinas y rodeado de un parque. Allí pasaba los veranos.

Murió millonario. El 30 de Mayo de 1640 se extinguió aquella vida creadora de tantas obras siempre admiradas, de cuadros tantos, maravilla de verdad; cerráronse aquellos hermosos ojos dotados de la bienaventuranza de ver al mundo en el esplendor más rico de color y de alegría; murió el pintor á quien sus contemporáneos dispensaron un afecto tán entrañable como no interrumpido; el artista cuyo estilo no pereció con su siglo, sino que continúa dominando al arte moderno, el pintor eminente que confundia del modo más sublime el Renacimiento italiano con el espíritu germánico; el artista honrado que demostró por su vida pura que el genio, para su vuelo más alto, no necesita de la atmósfera de la liviandad.

Duerme el sueño tranquilo de la muerte aquel cuyas creaciones son exuberantes de vida y de fuego. La ciencia y las artes, en union con la admiracion y la amistad, concurrian á tributar el último homenaje al que por sus méritos como artista y como hombre se hizo digno de su sin par felicidad en la tierra. La

última morada la encontró en la iglesia de San Jacobo de Ambéres, en la tumba hereditaria de la familia de su mujer. Poco tiempo despues anejaron al coro de dicha iglesia una capilla en que áun hoy descansan los restos mortales del gran pintor.

Pretendiendo ser su ciudad natal, *Ambéres* se ha lanzado á festejar el tercer centenario de su nacimiento, dedicando al recuerdo del ilustre pintor la feria de Agosto de 1877. Así como alcanzaron una fama europea las ferias españolas, las ferias magníficas de Sevilla, Valencia, Barcelona, Valladolid, esos dias de contento para todas las clases sociales, conocidas tambien son las ferias neerlandesas, y especialmente la de Ambéres. Lo que fué la en que celebró aquella ciudad opulenta el centenario de su pretendido hijo predilecto, dígalo *La Epoca* del 21 de Agosto de 1877:

«Al cortejo ordinario de las flores, banderas, arcos de triunfo, juegos y concursos de todo género se han agregado un Congreso artístico, una Exposicion de las obras de Rubens, y grabados, dibujos y objetos á ella referentes; una Exposicion agrícola; la apertura de la casa editorial Plantin, que ha formado un Museo con los recuerdos atesorados en tres siglos de ser foco del movimiento intelectual de su país; una procesion histórica, suntuosísima, con cinco grandes carros alegóricos, y una ejecu-

cion de noche sobre la plaza pública de un himno á Rubens, compuesto por Benoit, director del Conservatorio de Ambéres, letra de Geyter, el mejor poeta flamenco, y que arrebató á las 30.000 personas que lo oyeron: comenzado por una melodía simpática que interrumpieron las trompetas desde lo alto de la torre de la catedral entre la oscuridad y silencio de la noche, y con acompañamiento de las campanas, simulando la llamada y vuelo del genio á los espacios del ideal, seguido por varios aires viriles intercalados de coros de niños, mujeres y ancianos, en número de mil, y concluido con un coro general á que acompañaban descargas de artillería apostada sobre el Escalda y en comunicacion telegráfica con el jefe de orquesta: el público aplaudió el final, que se repitió tres veces, cantando la última todo el pueblo en una sola voz el coro gigante en que las 30.000 personas elevaban con el mismo delirante fervor el canto de inmensa gloria al hombre cuyo genio era festejado.

»Rubens presidia en estatuaeste momento de delirio; fué erigido en busto al dia siguiente en la sala de la Academia, y su efigie fué paseada en soberbia carroza por todas las calles de la ciudad entre antorchas, luminarias, arcos de triunfo y vítores que lo aclamaban.»

Late el pecho con vivo anhelo á aquel relato del

entusiasmo con que Ambéres solemnizó el recuerdo de uno de los hombres que más han contribuido á embellecer la estancia de sus hermanos en la tierra. Para condensar en una sola comparacion lo que fué Rubens, cuyo busto decora la *Walhalla* lo mismo que el de su discípulo Van-Dyck, diré que hay dos géneros de diamantes, los unos son blancos y poseen la más bella refraccion; los otros son amarillos, pero alcanzan un tamaño mayor. Á los blancos compararé los Durero y los Goethe, como representantes de la armonía cumplida entre la fuerza y la belleza; y á los amarillos se parecen los que representan el vigor sobrenatural, los Shakspeare y los *Rubens.*

## XXV.

**Los pintores Antonio Van-Dyck, Francisco Snyders, Jacobo Jordaens y Francisco Hals y sus discípulos.**

Comparte los honores de la *Walhalla* con su maestro insigne *Pedro Pablo Rubens* el gran pintor caballero *Antonio Van-Dyck*, el retratista de la aristocracia, el Ticiano flamenco, el Torcuato Tasso de la pintura, el artista elegante que tiene rasgos de sentimentalismo. ¡ Qué contraste tan grande en-

tre el grandioso y movible *Rubens*, que, segun lo requeria el asunto, podia ser humorístico y severo, cínico y noble, idílico y titánico, y la naturaleza mujeril de *Van-Dyck*, que pintaba sólo lo encantador, lo bello, lo tierno, lo noble, la alegría delicada y el dolor! *Rubens*, imponente siempre por sus obras y su carácter, nos levanta, nos embarga con la expresion momentánea de la fuerza, con lo inmediato de la accion, con su colorido de fuego; el sensible *Van-Dyck* nos conmueve, nos enternece. El maestro pinta la accion corporal; el discípulo representa con predileccion al Crucificado y escenas patéticas, Santa María Magdalena llorando la muerte del Señor, y Magdalena arrepentida. Como retratista, *Van-Dyck* es el pintor privilegiado de los movimientos del alma, penetrando su mirada espiritual hasta en los pliegues más recónditos del corazon. Sus retratos hacen la impresion de seres verdaderos. Espiritualizaba la naturaleza sin falsearla, y la fortuna le llevó á las esferas más altas de la sociedad, imponiéndole la mision de retratar á los hombres más importantes de su época, aquellos aristócratas de principios del siglo XVII que brillaron á la par en la córte, en los salones y en los campos de batalla. A todos éstos les daba la nobleza de la aparicion, la gracia embelesadora. En los retratos de sus personajes históricos creemos leer hasta

el destino futuro de éstos; así en los del desdichado rey Cárlos I de Inglaterra descúbrese, junto con la expresion del orgullo, una adivinacion de su desventura. Trágica como la vida de su regio protector Cárlos I era tambien la de *Van-Dyck;* éste no tenía la fuerza moral de salvarse del torbellino de la córte, y cuando por fin se vió obligado á desviarse del temporal que se cernia sobre la cabeza del Rey, quebrantada era ya su salud, desvanecido su ánimo, y una muerte prematura le arrebató á la admiracion del mundo.

*Rubens* enajenó á cuantos le trataron por la riqueza de sus pensamientos, por lo ameno de su conversacion; pero *Van-Dyck*, el amante de aventuras amorosas, *Van-Dyck*, cuyo rostro ostentaba los perfiles más finos, una frente ancha y ojos un tanto melancólicos, cautivaba aún más pronto los corazones.

Ambéres, que dudamos fuese la cuna de *Pedro Pablo Rubens*, es sin contradiccion alguna la ciudad natal de *Antonio Van-Dyck.* Este nació en 22 de Marzo de 1599. Su padre era un rico mercader; su madre tenía una habilidad singular para hacer bordaduras y adornarlas con composiciones de su invencion. Ella era la primera maestra del niño en los elementos del arte, pero murió ya en 1607. El tecnicismo de la pintura lo empezó á aprender Anto-

nio en 1610, en el estudio de Enrique Van Balen; pero el verdadero arte de Flándes, el arte nuevo tan grande, tan brillante, tan alegre; el arte patrio creado por *Rubens* al regresar de Italia, lo aprendió en 1615 en la escuela del mismo *Rubens*, haciéndose el discípulo predilecto de aquel pintor privilegiado.

Conocida es la anécdota siguiente, refiriéndose al aprendizaje de *Van-Dyck*. Un dia, cuando *Rubens* estaba ausente, sus discípulos movieron al viejo fámulo del gran pintor, un cierto Valveken, á abrirles el estudio del maestro para que en las obras en que éste áun estaba trabajando pudiesen estudiar su método. Los jóvenes artistas entraron; pero como suele suceder en la juventud, comenzaron á bromear, y tan grande era la viveza de sus juegos, que uno de los jóvenes, Abrahan van Diepenbeck, acercándose demasiado al caballete, pasó con su codo por el fresco color de un lienzo, borrando la mejilla de la Vírgen y una parte del brazo de Magdalena. «¿Qué importa? exclamó Juan Van Hoek, el daño ha de repararse; faltan sólo tres horas hasta que se ponga el sol. El más hábil de nosotros ha de encargarse de la restauracion. Yo propongo á Antonio Van-Dyck.» Todos aplaudieron la proposicion, y Antonio, tomando la paleta del maestro, restauró el cuadro ántes de que el astro-rey se hubiese des-

plomado en el Occidente. Al dia siguiente los culpables esperaban con temor la llegada del maestro. Este, examinando el trabajo del dia precedente, descubrió, en efecto, la fresca pintura. «¡ Caramba! exclamó asombrado, esta mejilla y este brazo me parecen mejores de lo que yo creia haberlos pintado ayer.»

*Van-Dyck*, el mejor discípulo de *Rubens*, parece ya en 1620 haber salido para Inglaterra; pero indudablemente el ejemplo, y quizás tambien el consejo de su maestro, le movieron en 1623 á conocer tambien á Italia. Regaló á su maestro un retrato de *Isabel Brant de Rubens*, un *Ecce Homo* y otro cuadro que representaba *La Entrega de Jesus en el Monte de las Olivas.* Rubens correspondió á esta fineza regalando á Van-Dyck uno de sus mejores caballos; pero aquel caballo, por brioso que fuese, no habia de llevarle muy léjos, pues al pasar por Brusélas, y apénas se habian alejado algun trecho de aquella ciudad, olvidó en el pueblecito de Saventhem el objeto de su viaje por los hermosos ojos de una jóven, la señorita Ana de Ophem. Relacionado con ella con el beneplácito de sus padres, tuvo la feliz ocurrencia de pintar para aquella iglesia una *Sacra Familia*, retratando al objeto de su adoracion en la Vírgen. Tambien se retrató á sí propio montado en el caballo de Rubens en otro cuadro que representa á

*San Martin* en el acto de partir la capa con el pobre. En el dia la iglesia de Saventhem posee sólo el cuadro de *San Martin*, y aquel tesoro lo guarda, gracias á la piedad de los lugareños, que en 1758, sabiendo que algunas gentes que se creian autorizadas para el caso habian vendido aquel lienzo por la suma de 4.000 florines, se armaron de garrotes, horcas y guadañas para salvar á su Santo, que amaban lo mismo que los sevillanos al *San Antonio* de Murillo: todos en amenazador tropel, hombres, mujeres y niños, cercaron la iglesia, y el Santo quedó en su mismo sitio. Los franceses lo arrebataron en 1806, y fué rescatado en 1815.

Volvamos al pintor enamorado. Cuando Rubens supo los galanteos de su discípulo, envió un delegado para que le apartase de los brazos de aquella Armida, y por fin Antonio salió para Italia, y despues de haber estudiado en Venecia las obras de Ticiano y de Giorgione, demostró que era un émulo y un compañero digno de su maestro esclarecido. Dejó infinitos testigos de su gloria en los palacios de Génova, que adornaba con los retratos de los Brignole, Balbi y Durazzo, y en Roma, donde le colmaron asimismo de homenajes y de ovaciones, retrató al cardenal Bentivoglio. Aquella maravilla de la pintura, que ostenta un colorido veneciano, la conserva el palacio Pitti. Pero en Roma envidiaron al

pintor caballero sus paisanos los flamencos, y él, detestando la vida crapulosa de éstos, retiróse á la noble sociedad de sus amigos de Génova, y pasó luégo á Palermo, donde retrató al virey Filiberto y al príncipe Tomás de Saboya. Refugiándose de la peste, que hizo muchos estragos en Palermo, pintó en Génova, por encargo de Filiberto de Saboya, su célebre *Vírgen del Rosario.*

En Italia, donde permaneció cinco años viendo, comparando y estudiando, remontó su vuelo á la esfera del genio, y como éste no puede manifestarse sino con ideas propias, desechó por completo la manera de su gran maestro, y á los efectos violentos, á las formas de una naturaleza vigorosa, reemplazó el donaire y la expresion de sentimientos más entrañables, de un amor más dulce, de un dolor más espiritual, formándose el Van-Dyck que desde luégo fué, y será siempre, admiracion del mundo artístico.

El cuadro más importante que pintó despues de su regreso á Ambéres es su *Crucifixion*, que se encuentra en la catedral de Malinas. Retrató tambien á la infanta Isabel y al Marqués de Aytona, Francisco de Moncada. En 1632 fijó su residencia en Inglaterra, donde el Rey le dispensó el mismo favor que habia dispensado á Rubens. Le armó caballero y le visitó con frecuencia en su estudio de Black-

friars, y la elegancia y la hermosura de Inglaterra concurrieron para hacerse eternizar por el pincel delicado del pintor caballeresco. Dicen que invitaba á comer á las personas que retrataba, para estudiar mejor su esencia y sus modales. Reunia en su casa todo lo que aquel tiempo ofreció en goces materiales y estéticos. Tenía á sueldo una banda de músicos que habian de tocar cuando á él le acomodase. Sus amigos, que temieron su ruina á causa de su vida lujosa, le casaron por fin con una de las más hermosas doncellas de su tiempo, María Ruthven, que tenía duquesas por tias y sólo modestos bienes de fortuna. La mujer debe ser en el mundo el signo de paz entre Dios y el hombre, el arco íris que aleje la tempestad, haciendo renacer el sol de la alegría. Pero en el hogar de *Van-Dyck* no reinaba la calma: ambicion de gloria, y una constante voz que gritaba: «¡más allá!» combatian el corazon del artista, que aspiraba á volver de Inglaterra, donde su arte estaba al servicio de unos privados, á las regiones libres en que su fantasía creadora pudiese desplegar de nuevo sus alas poderosas. En 1640 abandonó, pues, con su jóven esposa la capital de Inglaterra, quizá para buscar un asilo seguro ántes de que el puño de hierro de Cromwell hubiese roto el cetro y la corona del Rey y las espadas de los caballeros. Llegó á Ambéres en el año en que falleció

*Rubens*, acaso para ver si podia tomar la herencia artística de su ínclito maestro y amigo. Pero al cortesano no le bastaba la ciudad tranquila; ya en 1641 salió para París, y defraudadas allí sus esperanzas, volvió otra vez á Inglaterra, á donde le llamaba el honor, obligándole á no pensar en su propia salvacion cuando se tratase de los destinos de su regio protector. Cayó enfermo. En vano ofreció Cárlos I 300 libras esterlinas á quien pudiese restablecer á su artista querido. Era tarde ya: *Antonio Van-Dyck* murió en Blackfriars en 9 de Diciembre de 1641. Fué enterrado en el coro de la iglesia de San Pablo. Habiendo muerto para el mundo, nació para la posteridad.

Lo mismo que el malogrado *Van-Dyck*, figura con justicia entre los socios inmortales de la *Walhalla* su amigo *Francisco Snyders*, que hacía maravillas de género en cacerías, pintando las luchas de los animales entre ellos mismos y con el hombre, y que con el mismo acierto con que pintaba las fieras, pintaba tambien las plantas y las dulces flores y los animales muertos, desde el pájaro más pequeño hasta el ciervo más grande. Debe su fama no ménos á su colorido brillante, á su vigor extraordinario, á la valentía y al arranque verdaderamente artístico con que pintaba sus cuadros, á la amistad estrechísima que le unia á *Rubens*, el cual pintaba las figu-

ras en las cacerías de *Snyders*, miéntras éste pintaba las fieras en los cuadros de *Rubens*. *Snyders* fué tambien el colaborador de algunos lienzos de *Van-Dyck* y de *Jordaens*. Prodigiosa como su claro talento fué su fecundidad, ostentando casi cada galería importante una obra suya. El rey Felipe IV de España fué su favorecedor principal. Poco se sabe acerca de su vida. Nació en Ambéres en 1579; pasó del estudio de Pedro Breughel, el menor, denominado *de infierno*, á la escuela de Enrique Van Balen, y falleció en la ciudad de su nacimiento en 1657.

Siguiendo mi inquebrantable propósito de mencionar á los artistas de más relevante mérito, única consideracion que me es dado tributarles, hablaré del afamado pintor *Jacobo Jordaens*, que, despues de muertos los *Rubens* y *Van-Dyck*, fué el príncipe de la Escuela de Flándes. Predomina en él la expresion de la fuerza sensual. Figuras colosales, composiciones atrevidas y sano colorido: hé aquí los méritos de sus lienzos. Pero no ha de buscarse en él el fuego del alma que ennoblece las formas; no han de buscarse en sus composiciones pensamientos elevados. Sus objetos favoritos fueron los sátiros, y gozaron de la mayor popularidad sus pinturas de género, llenas de humor desenfrenado, por ejemplo, sus representaciones de una fiesta popular conocida

con el nombre *Le Roi boit*, y que los alemanes llamamos *Fest des Bohnenkoenigs*.

Nació en Ambéres en 1593, y entró á la edad de catorce años en el estudio de Adan Van Noor, siendo el único discípulo que pudo tolerar las brutalidades de aquel maestro. Las toleraba sólo por amor á la linda hija de éste, Catalina, con la cual contrajo matrimonio en 1616, despues de haber sido recibido como maestro en el gremio de pintores de su patria. El gigante pintor Rubens, que encerraba en sus obras todo un torrente de vida y de pasion, le honraba á veces eligiéndole colaborador de sus cuadros, y Jordaens, aunque lo mismo que su amigo Rubens sabía pintar fieras, plantas y flores, se servia á menudo para la pintura de éstas de la colaboracion de Francisco Snyders. Era uno de los pintores más fecundos, sin que por aquello de *Luca fa presto* haya sido incorrecto: era tan buen dibujante como grabador en cobre; tan hábil en pintar al óleo como al temple, y á pesar de su aficion á pintar bacanales, era el más honrado padre de familia. En 1659 perdió á su fiel mujer, y en 18 de Octubre de 1678 le arrebató Dios á la patria para hacerle partícipe en la otra vida del secreto de la forma terrestre.

De *Ambéres*, la patria de los Van-Dyck, Snyders, Jordaens, Breughel y Teniers, vamos á *Haarlem*, que se precia de haber hecho ántes de Guttenberg

el invento del «telescopio del alma» y de la «artillería del pensamiento»; la ciudad en cuya catedral se oyen los cañones de Dios, aquellos cañones que, como los del órgano de Friburgo, empiezan con un estruendo aterrador para acabar como susurro del céfiro; la ciudad de las quintas y de los tulipanes, en la que en el siglo XVII el cesto de los tuliperos, como el de los agentes de cambio, era asaltado por los monomaniacos, que se arrancaban una variedad de la flor cual hoy se disputan en la Bolsa los valores de primer órden. En Haarlem admiramos los cuadros de otro hijo de Ambéres, pero cuya actividad artística pertenece á la ciudad de Haarlem, *Francisco Hals.*

España, que es la patria del Cid y del Gran Capitan; que arrojó á los moros de Europa; que ha visto nacer á Hernan Cortés y á Pizarro, los conquistadores del Nuevo Mundo; á los Velazquez y Murillo, príncipes del arte; á los Cervántes, Quevedo y Calderon, de la literatura; á los Laguna, Cavanilles y Lagasca, de las ciencias naturales; á los Padilla y Maldonado, que han vertido su sangre por la libertad de su patria, y finalmente, á los Mina, Castaños, Empecinado, Manso y tantos otros héroes de la independencia de su patria, no ha de envidiar los lauros inmortales con que ceñia sus sienes la ciudad de Haarlem como centro del levanta-

miento nacional en su heroica lucha con el mismo país de Felipe II, y como foco de un arte verdaderamente nacional, un arte que, nacido en una época brillante, que recuerda los gloriosos tiempos de la nacion griega y de la república de Florencia, celebraba al ciudadano libre y altivo que acababa de conquistar su existencia. El príncipe de aquel arte popular fué el pintor genial de la individualidad, *Francisco Hals*, que merece un puesto distinguido entre los mejores retratistas de todos los tiempos.

Entrad en las Casas Consistoriales de *Haarlem*, donde se halla el Museo de la ciudad, que llamarémos el Museo de *Francisco Hals*. Mirad allí los ocho lienzos suyos apellidados *Doelen y Regentenstucken* (retratos de tiradores y de oficiales), y agotaréis todos los epítetos para encomiarlos. El primero de estos lienzos nació en 1616, y representa un banquete de los oficiales de los tiradores de Haarlem. ¡Qué figuras tan llenas de dignidad unida al buen humor que reina en el banquete! ¡Verdaderamente que éstos son los varones que participaron de la heroica defensa de Haarlem! La alegría más franca la encontraréis en las representaciones de un banquete de oficiales de la misma poblacion, hechas en 1627. Ya pasó el tiempo alegre del armisticio y del triunfo de las armas holandesas; por eso en la representacion de oficiales de Haarlem, hecha en 1633, ve-

réis grupos severos debatiendo cuestiones graves. Otro lienzo que ostenta cabezas de energía admirable, nació en 1639. Aun mayor variedad hay en el cuadro que representa el cuerpo de los tiradores de Amsterdam, y que en el dia se halla en las Casas Consistoriales de aquella ciudad.

Forma un contraste extraño con estas representaciones de oficiales un lienzo que existe en el Museo de Haarlem, una sesion de cinco directores del hospital de Isabel. Ese cuadro, con su tono de oro, recuerda los lienzos peregrinos de Rembrandt. La seguridad de su mano la admiraréis aún en los dos últimos lienzos que pintó en 1664, á los ochenta años de edad, retratando los directores y directoras del *Ouden-Mannenhuis* de Haarlem (el asilo de los viejos). Aquellos dos cuadros se hallan tambien en el Museo de dicha ciudad. Los retratos de *Francisco Hals* son verdaderamente históricos, representando los hombres de su edad en toda su esencia, cual generacion llena de pasion. Podria decirse que el tono de un cuadro refleja el ánimo del artista que lo hizo. Así el hijo mimado de la fortuna, *Rubens*, nos encanta con un tono ardiente y sereno, miéntras que el viejo *Francisco Hals* vió el mundo color de ceniza, y él, á quien la sociedad humana no concedia sino el pan necesario para su sustento, era en sus postreros lienzos tan parco de color y de dibu-

jo, que á las personas les daba sólo tanto color y tanto dibujo cuanto necesitaban para parecerse á figuras humanas.

*Hals* pintaba tambien los humorísticos tipos populares de la jóven Holanda. ¡Qué pintura de género tan magnífica es la en que el artista jovial se pintó á sí propio y á su mujer Isabel, que era tan jovial y ligera como él mismo! Representaba con no ménos éxito la gracia mujeril y la alegría pura de los niños.

El pintor, que áun cuando anciano pintaba con la facilidad del jóven, vió la luz del mundo en Ambéres en 1584. Pertenecia á una familia patricia de Haarlem. Tenía por maestro en el arte á Cárlos Van Mander, y era, como dice su biógrafo el doctor Van der Willigen, que en 1870 publicó su obra *Los Artistas de Haarlem*, «un hombre que, nacido de familia distinguida, y habiendo recibido una buena educacion, no continuaba conservando las buenas costumbres; pero que á pesar de sus grandes faltas, fué respetado por su talento eminente.» Así en 1644 fué Director del gremio de pintores de Haarlem, y aquella ciudad le honró en 1664 concediéndole una pension de 200 florines. Fué visitado por *Van-Dyck*, y refiérese á aquella visita la siguiente anécdota que cuenta Mr. Houbraken. Segun éste dice, Van-Dyck, no encontrando al artista en su

estudio, mandó buscarle en la taberna, su estancia ordinaria, diciéndole que un extranjero queria hacerse retratar por él. Hals llega á su casa, y en pocas horas trasportó al lienzo el retrato del extranjero elegante. Este se da por satisfecho, pero añade: «No me hubiera figurado que el pintar fuese cosa tan fácil. Vamos á ver si yo puedo hacer un retrato tan pronto como usted.» Luégo empieza su trabajo, y ya de la manera como maneja el pincel, reconoce Hals que tiene delante de sí á un hombre perito en el arte. Pero ¡qué grande fué su sorpresa al contemplar el lienzo! «¡No puedes ser ménos que Van-Dyck!» exclama abrazando á su ilustre rival. Y éste, como caballero liberal, despidióse de Francisco Hals regalando á sus hijuelos unas monedas de oro, que, segun dicen las malas lenguas, el sediento Hals gastó luégo bebiendo con sus camaradas de taberna.

Murió á los ochenta y dos años de edad. El 7 de Setiembre de 1666 acogió sus restos inanimados una pobre tumba en la catedral de Haarlem. No se le negaba en vida el pedazo de pan que necesitaba, pero no arrojaron sobre su tumba flores, la limosna de los muertos. ¡Honor á nuestro siglo, que hizo justicia al mérito y talento del gran artista, cambiando los fúnebres crespones del olvido en las lujosas galas del aplauso!

Entre los discípulos de *Francisco Hals* brillan *Adriano Van Ostade* y *Bartolomé Van der Helst.* El último nació en Haarlem en 1613, y murió en Amsterdam en 1670. Con infinito placer he visto en el Museo de Amsterdam su famoso cuadro *El Banquete de la Guardia civil* de Amsterdam, celebrado en 18 de Junio de 1648 con motivo de la conclusion de la paz de Munster. Este cuadro ha merecido estar enfrente de otra obra maestra, *La Ronda de Noche*, por Rembrandt. Las 25 figuras que se ven en aquel lienzo tan alegre son todas admirables, y de las manos han dicho que si ellas fuesen separadas de los cuerpos, podria determinarse con seguridad á los que pertenecen: tan distintas y tan características son. El otro discípulo de Francisco Hals, *Adriano Van Ostade*, fué el pintor bucólico, el Teócrito rústico de la Holanda realista. Su musa democrática le arrastraba fuera de los palacios. Gustaba copiar del natural, é inspirarse en el interior de casas rústicas ó de tabernas. Placíale la poesía de la realidad, la representacion de los ócios de los aldeanos. Y esos hombres tan sencillos y cándidos, tan contentos y felices en su esfera estrecha, no los idealiza, sino que en su afan por la realidad, en su pasion intensa por lo humorístico, busca lo feo, aficionándose á figuras cachetudas, de narices gruesas y de expresion estúpida propia de aquellos cuyo es-

píritu está absorbido por la vida de la cabaña y de la taberna. El crepúsculo y los rincones oscuros que se ven en sus cuadros, corresponden á aquella gente pobre é iluminada solamente por la luz del amor. Pintando lo feo no deja de conmovernos, por ejemplo cuando representa la madre considerando á su niño feo con el mismo cariño, con la misma felicidad que si éste fuese hermosísimo. Todo lo suyo irradia movimiento y vida, reflejándose admirablemente en sus miniaturas bucólicas la paz del alma que llena á sus aldeanos.

*Adriano Van Ostade*, que por los años de 1623 aprendió en la escuela de Franciso Hals pintar á la par con vigor y con delicadeza, nació, segun las investigaciones del doctor Van der Willigen, autor de la obra titulada *Los artistas de Haarlem* (Haarlem y el Haya, 1870), no, como ántes se creia, en Lübeck, sino en Haarlem donde fué bautizado en 10 de Diciembre de 1610. Y allí exhaló tambien su último aliento siendo enterrado en la iglesia de San Bavon en 2 de Mayo de 1685 y gozando la fama de ser uno de los que más honraron al arte en Holanda.

Como discípulo de Adriano mencionarémos á su hermano *Isaac Van Ostade*. Nació éste, segun ha demostrado el doctor Van der Willigen, tambien en Haarlem en 1621, pero no se sabe cuando ni donde

falleció. En concepto de los inteligentes sobresalió de su hermano á menudo en el dibujo y en el empaste. Creóse una especialidad pintando los encantos de los viajes de entónces y los goces del invierno.

Otro discípulo de Adriano Van Ostade fué *Cornelio Bega*, talento original cuyas composiciones se recomiendan por su frescura y por su color: recordando el de los Terburg y Dov. Nació en Haarlem en 1620 y murió en 1664 pagando su amor con la existencia como víctima de la peste, pues no pudiendo resistir el deseo de imprimir un postrer beso á su amada, atacada ya por el morbo pestilente, queria verificarlo siquiera por medio de un baston cuyos cabos besaban los dos amantes.

Quizá áun más genial que *Adriano Van Ostade* fué el eminente pintor de género *Adriano Brouwer*, á quien han creido tambien discípulo de *Francisco Hals;* pero sus lienzos revelan más el espíritu y la ejecucion propios de Rubens. Este y Van-Dyck le honraron con su amistad. No habrá sido, pues, tan borrachon como lo pintaba su biógrafo Houbraken, que parece suponer que quien observaba y pintaba como *Brouwer* los campesinos bebedores y las riñas de los aldeanos, debiera ser igual de los que retrataba. Es verdad que el artista jovial despreciaba el dinero y murió pobre. Sus cuadros más preciados y

prodigiosos de verdad: soldados españoles jugando á los naipes; aldeanos haciendo lo mismo; cirujanos de aldea; el interior de una taberna en que está un alegre violinista; jugadores á los naipes riñendo furiosos, se hallan en la Pinacoteca de Munich. Uno de sus compañeros era Joos Van Craesbeck, que cambió la hornería con la pintura.

*Adriano Brouwer*, cuya vida la crítica de Mr. Guillermo Schmidt ha limpiado de las anécdotas que la afeaban, nació probablemente en Oudenaarde, sobre el Escalda, cerca el año de 1605, y fué enterrado en 1638 en Ambéres, en la iglesia de los Carmelitas. Tiene la gloria de haber ejercido por sus pinturas de género una gran influencia sobre los Ostade, Teniers y Steen.

## XXVI.

### El pintor David Teniers, el menor.—Los Breughel, una familia de artistas.

Hay dos familias de notables pintores de Flándes: los *Breughel* y los *Teniers*, sobresaliendo de todos el célebre pintor de género *David Teniers*, *el menor*, uno de esos eminentes hijos del trabajo, que son los héroes de toda civilizacion culta; el artista que,

lanzado á la vida sin más ayuda que su inteligencia y su talento, logró atar la fortuna y la gloria á las ruedas de su carro, siendo, junto con los *Rubens* y los *Van-Dyck*, una de las mayores celebridades del arte de Flándes en el siglo XVII. Su carrera fué como una novela, si es verdad lo que cuenta su biógrafo frances Mr. Cárlos Blanc, que el jóven Teniers habia de cargar de los cuadros de su padre á un asno, y que los tres, el padre, el hijo y la bestia de carga, iban con frecuencia de Ambéres á Brusélas sin encontrar compradores de las producciones de Teniers padre, y cuando se recuerda que Teniers, el menor, se hizo el gran pintor, cuyas obras, segun refiere Cornelius de Bie, habian de figurar en una galería que Felipe IV de España mandó construir exclusivamente para ellas. El Museo del Prado de Madrid contiene 53 lienzos suyos (1), 47 la Ermita de San Petersburgo, y cuarenta enriquecen el tesoro de la Pinacoteca de Munich, siendo rico de ellos tambien el Belvedere de Viena.

¿Quién no ha admirado el talento de este artista que en aquellos cuadros de dimensiones pequeñas, en aquellas imitaciones de los cuadros de otros

---

(1) Véase la *Guía de Madrid*, por Fernandez de los Rios Madrid 1876, págs. 493 y 497.

maestros llamados por los franceses «pastiches», se identificaba de tal manera con el estilo de los pintores más distintos como Rubens, Brouwer y Bassano, que los críticos más competentes hubiesen podido creerlas obras de éstos? ¿Quién no ha admirado el buen humor inagotable de este pintor, que retrataba tantas veces la vida rústica con todas sus distracciones, así al aire libre como en las ventas, las ferias, las bodas, los bailes, los juegos y borracheras de los aldeanos y soldados flamencos, y que fué para Flándes lo que *Adriano Van Ostade* es para la Holanda? Su humor alegre se refleja hasta en sus representaciones fantásticas del Diablo y de las brujas, y bromas pintadas son sus tentaciones de San Antonio. En otros lienzos prestó á las monas y gatos trajes humanos, haciéndoles imitar con seriedad cómica las costumbres de los hombres. ¿Quién no conoce aquellas perlas de la pintura de género, aquellas composiciones ingeniosas que nacieron en sólo dos ó tres horas, y que segun el tiempo en que se hacian fueron bautizadas con el nombre de *Après-diner* ó *dejeuner* (despues de la comida ó almuerzo)? Un dia, llevando consigo, como siempre, sus avíos de pintor, llegó á la posada de una aldea, donde, sin tener un cuarto en el bolsillo, mandó que le sirviesen una comida. Despues de haber matado el hambre y la sed, vió de repente en la calle á un

mendigo gaitero, le llamó á la posada y mandó que le diesen de comer.

Miéntras el músico vagante se regalaba con la inesperada comida, Teniers se metia á traspostar aquella figura humorística á una tabla de madera que ofreció despues al huésped como pago.

En el mismo momento entró un inglés, amante de las artes, que viendo la manera singular de pagar una comida, ofreció al artista una suma considerable. Este aceptó la oferta, y tuvo la satisfaccion de contentar en un solo momento á sí propio, á su modelo, al comprador y al ventero.

El pintor predilecto de Felipe IV de España, y de la reina Cristina de Suecia, *David Teniers, el menor*, fué bautizado en Ambéres en 15 de Diciembre de 1610, siendo hijo del pintor David Teniers, el mayor, del cual, segun dice Alfredo de Wurzbach, existen cual obras artísticas sólo cuatro composiciones fechadas en 1638, representando paisajes con figuras mitológicas y que se hallan en el Belvedere de Viena. *Teniers, el menor*, que habria debido los primeros impulsos á su padre, copiaba los tipos de *Brouwer*, pero no puede decirse con seguridad que fué discípulo de éste y tampoco de Rubens. Se casó con Ana, la hija del distinguido pintor *Juan Breughel*, denominado de *terciopelo*. De aquel matrimonio na-

cieron muchos hijos, entre ellos David Teniers III. En 12 de Mayo de 1656 murió Ana Breughel, y ya en 21 de Octubre del mismo año se enlazó el viudo de Ana con Isabel de Fren, hija del secretario del Consejo de Brabante.

Como su amigo Rubens, nuestro Teniers era dueño de una magnífica casa de campo, Tres Torres, próxima á Brusélas, en la que gozaba de una felicidad idílica que él mismo se complacia en retratar en algunos lienzos deliciosos. Tenía por padrinos de sus hijos á las personas de la más alta aristocracia, por ejemplo á D. Juan de Oliva, que lo fué en nombre del gobernador Luis de Benavides Carrillo y Toledo. El Archiduque Leopoldo Guillermo de Austria, hijo del emperador Fernando II, le llamó á Brusélas, nombrándole pintor de la córte y camarlengo, y le hizo despues director de su galería, aquella riquísima coleccion de cuadros que el Archiduque llevaba en 1657 á Viena, donde formaba más tarde el fondo del Belvedere.

Llaman la atencion algunas composiciones de Teniers, que son como un inventario artístico de dicha galería, pues esta misma fué el objeto de su representacion en que imitaba á maravillas el estilo de cada maestro. Don Juan de Austria, hijo natural de Felipe IV, que sucedió al Archiduque Leopoldo

Guillermo en la gobernacion de los Países-Bajos, le confirmó en 1656 en sus funciones de pintor de la córte y camarlengo.

Al pintor cuyo nombre encabeza este artículo, es debida tambien la fundacion de una Academia de Bellas Artes de Ambéres, que Felipe IV confirmó en 6 de Julio de 1663. Constante en el trabajo, no se interrumpia sino en los momentos precisos para el descanso. En 11 de Febrero de 1685 murió el pintor David III, que han confundido á veces con su padre.

Este, el más ilustre de los Teniers, *Teniers, el menor*, que llenó con su justa fama los ámbitos de la monarquía de Felipe IV, y que como pintor de género oscureció á Jacobo Jordaens, falleció, segun dice Descamps, en 25 de Abril de 1690, miéntras Alfonso Wouters, el historiador de Brusélas, nombra como fecha de su muerte el 5 de Abril de 1695.

Nos extrañan las fábulas con que los antiguos biógrafos han afeado la vida de los artistas de Flándes y de Holanda. Así acerca de Teniers, el menor dijeron que para excitar el afan de los amantes del arte de comprar cuadros suyos, y para liquidar la admiracion de la posteridad, divulgaba la nueva de su muerte. Entónces acudieron muchísimos para adquirir una parte de su preciosa herencia, miéntras Teniers estaba escondido en un cuarto vecino ha-

ciendo subir el valor de sus pretendidas obras póstumas. Pero fábulas como éstas son inconcebibles en un artista que, produciendo con la mayor facilidad, hizo un gran caudal y lo invirtió siempre en un lujo noble y en goces espirituales. Y si hoy su biografía tiene fisonomía distinta de la que tenía ántes, lo es debido á las investigaciones de Teodoro Van Lerius, el ilustrado biógrafo del catálogo de la galería de Ambéres.

Al empezar este capítulo he pronunciado el nombre de los *Breughel.* Esta familia figura dignamente en la historia del arte de Flándes. Salieron de ella cuatro pintores, *Pedro Breughel, el mayor,* ó de *aldeanos*, cuyas obras servian de estudio á los Rubens, Teniers, Ostade y Brouwer; *Pedro Breughel, el menor*, ó *de infierno; Juan Breughel*, ó *de terciopelo*, y *Juan Breughel, el menor.*

*Pedro Breughel, el mayor*, á quien los franceses llaman *Pierre le Drôle* (Pedro el festivo), nació entre 1525 y 1530, de una familia de aldeanos, natural del pueblo de Breughel, cerca de Breda. Comenzó sus estudios al arrimo del pintor Pedro Koeck Van Aalst y recogió la herencia artística de su compatriota Gerónimo Bosch, asociando como éste á las escenas de la Historia Sagrada un elemento real, episodios propios de la pintura de género, y pintando asimismo el mundo de los aldeanos con sus ale-

grías y sus riñas. Salió para Italia cerca del año de 1552; pero Rafael y Miguel Angel no despertaban ningun acorde en su conciencia de artista; en cambio la hermosa naturaleza del país y las formas gigantes de los Alpes le encantaron, dándole motivos para numerosos estudios que aprovechaba despues en los fondos de sus composiciones. De regreso á su patria comenzó á retratar las escenas campestres, y para pintar mejor las figuras pertenecientes á la esfera de que él mismo habia salido, visitó con un amigo suyo los pueblos, disfrazándose ambos de aldeanos, y asistieron á unas bodas campesinas, fingiéndose deudos de los desposados y ofreciendo regalos á la novia. Pedro Breughel, el mayor, fué no sólo pintor, sino gravador distinguidísimo. Como pintor, retrataba la realidad. Sus composiciones son ingeniosas, verdaderos los movimientos, el dibujo correcto. Hablaré ademas de sus pinturas de género que ostentan una gran energía, y de sus grabados característicos en que representa asuntos alegóricos, ilustrando uno de ellos el axioma: «Los peces grandes se tragan los pequeños.» En sus representaciones de seres infernales siguió su rica fantasía y el estilo de Jerónimo Van Bosch.

Se casó en 1563 con el ángel de sus amores, la hija de su maestro, y murió, segun todas las probabilidades, en 1569.

Dos hijos suyos, *Pedro* y *Juan*, demostraron que el arte fuese patrio en la familia de los *Breughel*. *Pedro*, que por haber heredado la aficion de su padre á los asuntos diabólicos que representaba de un modo burlesco, fué apellidado de *infierno*, nació hácia el año de 1565 en Brusélas, y murió en Ambéres por el de 1637. Imitó á su padre en la concepcion de los asuntos y en la manera de expresarlos. Dicen que Francisco Snyders entró de discípulo en su estudio en 1593.

Un artista verdaderamente oríginal fué el hermano de Pedro, *Juan Breughel*, llamado de *terciopelo* por su costumbre de vestirse de esta tela, ó de raso. Nació Juan en Brusélas en 1568. La delicia del niño era la enseñanza de su abuela, enseñándole ésta á pintar las flores, esas hijas del amor del cielo, que se ofrecen, ora como un recuerdo amoroso, ora como el último adorno de la muerte; las flores, que cuando van unidas á la hermosura, eclipsan las fulgurantes luces de las más ricas joyas; las flores, que no reconocen ni clases ni jerarquías, ni se postran más que ante el imperio de la belleza; las flores, á quienes la graciosa niña que las tiene entre sus manos da de su aliento los olores; las flores, cuyo poético lenguaje, inventado por los árabes, es el que mejor expresa el amor, Juan las amaba como el que más; su pincel las llamó bienvenidas todas, desde la vio-

leta, emblema de la hermosura, de la virtud y de la modestia, hasta la rosa, símbolo de la belleza. Y desde la pintura de las flores penetró hasta en el paisaje, haciéndose un paisajista eminente, un miniaturista incomparable. Retrataba la naturaleza en su belleza casta y virginal, y pintaba tantas veces el huerto del Paraíso que, formando contraste con su padre y hermano, podria llamarse, y se llamó, de *paraíso*. Como su padre, salió para Italia, siendo obsequiado en Roma por el cardenal Federico Borromeo, para el cual habia de hacer muchas pinturas, así como para el emperador Rodolfo II. Volvió á Ambéres en 1594, donde se casó en el siguiente año. Rubens le tenía en la mayor estima, no ménos que los archiduques Alberto de Austria é Isabel, y la infanta Eugenia.

La casa del pintor de las flores tenía un perfume verdaderamente aristocrático, y su elegante escalera la habrá tocado más que pisado el aristocrático pié que calza blanco zapato de raso. El pintor de las flores y de las alegrías del Paraíso, falleció en Ambéres, el 12 de Enero de 1625, siendo enterrado en la iglesia de San Jorge. El gran Rubens pintó el retrato que adornaba el precioso monumento que erigieron en su honor sus hijos, en 1657. Hoy no existe aquel retrato, pero sí el epitafio. Depositemos un ramo de flores sobre la losa fria de su tum-

ba, pues duerme debajo el que en vida las queria y reverenciaba. El hijo de Juan *Breughel*, Juan Breughel, el menor, quedó reducido á mero imitador que agotaba la fecundidad de su padre. Con Juan, el menor, que vino al mundo en Ambéres en 1601, y que murió despues de 1677, concluye la serie de los notables pintores de la familia de *Breughel*, que tantos impulsos ha dado á las generaciones futuras de artistas.

## XXVII.

### Pintores de género.—Miniaturistas.—Paisajistas (1).

El gran siglo XVII, en que Holanda se hizo el país más glorioso del mundo, y en que á todos les

(1) A los que me pregunten por qué he dado entrada en el libro de las glorias *germánicas* á artistas *holandeses* y *flamencos*, les contestaré con las palabras del Rey Luis I, el fundador de la *Walhalla:*

«Este es un templo dedicado á todas las estirpes del idioma teutónico, siendo la lengua el gran vínculo que las une. Para poder hacerse socio de la *Walhalla*, es preciso pertenecer á las estirpes de la lengua germana, y así como el heleno es heleno, aunque sea natural de Jonia ó de Sicilia, de Cirene ó de Massilia, el germano es germano aunque sea hijo de Livonia, Alsacia, Suiza ó de los Países-Bajos (pues hasta la nobleza holandesa fué recibida en la Orden Teutónica, y el flamenco y holandés son dialectos del aleman bajo).»

animaba el sentimiento altivo de aspirar á lo verdaderamente nacional, no inclinándose ante ninguna tradicion extranjera, no parándose ante ninguna barrera que no reconociese la propia conciencia, produjo en el arte de la Pintura un nuevo ideal, el de la realidad, el de la naturaleza; y así como en aquel período de personajes extraordinarios habia de florecer el arte del retratista, que parece como un territorio neutral entre el idealismo y el realismo, se desarrollaron tambien la pintura de género, la miniatura y el paisaje.

Aquel período del realismo pictórico produjo en Holanda los *Terburg*, *Metzu* y *Dov*.

*Gerardo Terburg*, cuyas obras son maravillas de ejecucion, es el rey de la pintura de género de la sociedad culta, el rey de los miniaturistas. Su mundo es el saloncito donde brillan el raso, la espada y el sombrero de plumas, pudiendo decirse de él: Su género es pequeño, pero él fué grande en su género. Granjeóse un nombre como creador de aquellas graciosas composiciones pequeñas que excitan al espectador á fingir en su mente no sé qué novela ó comedia. Pues dos ó tres figuras le bastan al artista para apoderarse de nuestra fantasía, que no tiene que suplir mucho para formarse ante ellas toda una novela. Una de estas obras de su pincel pulido es conocida con el nombre de *La Exhortacion pater-*

*nal.* Goethe la presentó cual cuadro vivo en su novela titulada: *Wahlverwandtschaften* (Afinidades electivas), y la guarda el Museo de Berlin.

Representa un padre caballeresco exhortando en tono bastante suave á su hija, una doncella ataviada de raso blanco. Ésta se hace ver sólo de espaldas, y parece que quiere esconder el rubor que le habrá subido al rostro, miéntras su madre, tratando asimismo de ocultar su confusion, fija sus ojos en un vaso de vino. Pero el lienzo que acabamos de describir admite tambien otras explicaciones, pues cada cual puede formarse de las composiciones de Terburg una novela distinta.

La vida elegante de su tiempo, las formas cortesanas, el lujo de las vestiduras: hé aquí lo que pintaba *Terburg* con delicadeza inimitable y con prodigioso esmalte de color. Nació el artista en 1608 en Zwolle, de una familia acomodada. Su padre fué pintor tambien. El hijo salió para Italia, donde pudo atraerle Pablo Veronés; al ménos en los cuadros de éste debió aprender lo que fué su especialidad, la pintura del terciopelo, de la seda y de los adornos. Muéstrase su arte ya en su apogeo al retratar en Munster al embajador de España Sr. Peñaranda. En la primera sesion extrañaba éste que, durante el trabajo, el artista ya cantaba, ó ya silbaba una melodía alegre, lo cual consideraba como una falta

de respeto, hasta que notándolo el pintor le calmó diciendo que su canto era producido por la satisfaccion que le causaba el ver lo acertadamente que estaba pintando. El Sr. Peñaranda introdujo á *Terburg* en los círculos de los embajadores, que le encargaron un retrato representando todos los personajes ilustres que figuraban en las paces de Munster.

Invitado por su protector, el embajador español, á acompañarle á la córte, *Terburg* llegó á Madrid, donde no sólo fué obsequiado por el rey poeta Felipe IV, que realizaba los versos franceses,

*Jadis l'Olimpe et le Parnasse*
*Etaient frères et bons amis,*

sino que se hizo amar de las damas españolas, en cuyas manos brillaba el cetro de la hermosura y de la elegancia, y fué el encanto de la sociedad ilustrada, así por sus obras delicadas, como por los atractivos de su persona, por su buen tono y galantería; pero dando más de una vez motivo á celos y disgustos, se vió obligado á abandonar por fin el teatro de sus triunfos.

Fijó su residencia en Deventer, siendo estimado lo mismo cual artista que cual hombre, y el que era ya desde luégo el cacique del lugar, fué elegido tambien burgomaestre. Uno de sus últimos triun-

fos pictóricos lo celebró al retratar á Guillermo III.

Murió en 1681 en Deventer, y fué enterrado en la ciudad de su nacimiento.

Siguió la direccion terburgiana *Gabriel Metzu*, en cuyos lienzos vive la Holanda satisfecha de sí propia; la poesía de la alegría ciudadana y rural, despues de haber experimentado tantos pesares, despues de concluidas luchas tantas, el idilio que se encuentra en el gabinete, en la cocina, en la bodega, en el mercado y en la calle de Holanda. Todos sus lienzos se distinguen por un buen tono propio del hombre culto, por un dibujo noble y correcto y por un estudio esmeradísimo de la naturaleza, y en algunos hace alarde del efecto peregrino del claro oscuro que admira en Rembrandt y Dov. Vió la luz, segun dice el catálogo del Museo de Amsterdam (edicion de 1876), en Leiden, en 1630, y murió en Amsterdam despues del año de 1667.

En cuanto al tecnicismo, brilló el aventajado discípulo de Terburg, *Gaspar Nestcher*. ¡Qué encanto tan singular tienen sus niños divirtiéndose con un juego infantil como las pompas de jabon! Pero aspirando á lo elegante, traspasa á veces los límites del sentimiento natural, y la hermosa que vemos en sus cuadros, ora acompañando con su canto los acentos del laud, ora haciendo ordenar su cabello por su camarera, ora hablando á un papagayo,

está puesta por el pintor con el propósito demasiado marcado de excitar la admiracion del espectador. La vida de *Gaspar Netscher* se presta á una novela. Hijo de un estatuario oriundo de Stuttgart, vió la luz en Heidelberg en 1639. Durante la guerra de los treinta años, su madre, que fué católica, hubo de refugiarse de las tropas protestantes, con él y otros dos hijos, en un castillo fuerte. Pero poco despues éste fué cercado. Murieron de hambre los dos hermanos de Gaspar, y una noche, la que le habia dado la pesada carga de la vida logró salvarse del castillo, llevándole en sus brazos. Encontraron un asilo en Arnheim (Holanda), donde un médico de nombre Tullekens, se encargó de la educacion del niño. Éste formó su talento pictórico en el estudio de un esmaltador, y despues en el de Terburg. Su protector Tullekens le dió el dinero necesario para un viaje á Italia, pero no llegó sino á Burdeos, donde conoció á la hija del célebre matemático Godin. Se casó con ella y fijó su residencia en Burdeos; mas habiendo sido educado en la confesion protestante, se vió precisado á buscar un asilo en El Haya, de donde su fama como retratista se divulgó más allá de las fronteras de Holanda, y hasta la altiva amante de Luis XIV, la marquesa de Montespan, no desdeñó hacerse retratar dos veces por el pincel delicado de Netscher. Éste se retrató tam-

bien á sí propio, pareciendo un hombre enfermizo, de fisonomía ingeniosa y de aire noble. Falleció en El Haya en 1684, legando multitud de obras, terminadas todas, á pesar de su delicada salud.

El gran maestro en la pintura de la vida holandesa, el pintor poeta de la alegría tranquila que se respira en las casas holandesas, fué *Gerardo Dov* (1), cuyas obras en que se halla retratado con el mismo esmero hasta lo más mínimo, son una apoteósis brillante, una mágica imágen en miniatura, un encantador espejo diminutivo de la familia holandesa, ese ideal de tranquilidad y de limpieza, ese mundo estrecho, sí, pero lleno de bienestar. Para caracterizar á *Dov* ha dicho Sandrart, el Rafael Mengs del siglo XVII, que la pintura de un mango de escoba, que en su cuadro no ocupaba más espacio que un lápiz, le costó tres dias de trabajo cuando á todos los otros les parecia ya terminado. Decian tambien que en su estudio andaba siempre con cuidado, á fin de que no se levantase polvo que pudiera perjudicar á la pintura todavía fresca. Casi todas sus rayas en los contornos las examinaba con un anteojo.

Nació *Gerardo Dov* en Leiden en 1613, y murió

---

(1) Algunos le llaman Dow, pero el interesado escribia Dov.

en la misma ciudad en 1675, pareciendo su plácida vida contínua primavera. Tuvo por maestro en el arte, ademas de Bartolomé Dolendo y de Pedro Kouwenhorn, al gran Rembrandt, el famoso maestro de la dorada luz, del claro-oscuro y del poder de las sombras. Quizá jamas el amor á la pintura ha reunido dos naturalezas tan diversas como *Rembrandt* y *Dov*, teniendo el uno un espíritu de fuego, un alma de Prometeo, y bañando su pincel en luz celestial, miéntras que el otro era la paciencia personificada, y no tomando vuelo tan alto, no aspirando á acechar al Sumo Creador, se contentaba con pintar en la tierra un reflejo del Paraíso que puede sentir cada estado y cada edad, estando conforme con la voluntad de Dios.

En la escuela de Rembrandt apropióse *Dov* el claro-oscuro, propio de aquel gran artista. Un efecto mágico de luz lo produjo en su célebre cuadro *La Escuela de la noche*, que se ve en el Museo de Amsterdam. Sabía expresar tambien el sentimiento profundo, como ha demostrado en *La Mujer hidrópica* del Louvre, que no podemos ménos de contemplar con enternecimiento, olvidando por eso hasta la maestría con que está pintado el cuadro.

Entre los discípulos de Dov mencionarémos á *Godofredo Schalken*, que nació en Dordrecht en 1643, y falleció en El Haya en 1706, y á *Francisco*

*Van Mieris*, á quien su mismo maestro llamaba el príncipe de sus discípulos.

Si no hubiera ya engrandecido á Leiden la abnegacion de sus hijos durante el bloqueo de la ciudad por los españoles, resistiendo á la nacion que vió brillar la espada de sus guerreros en todos los continentes, así como el genio de sus artistas en todos los pueblos cultos, y la lira de sus poetas en todas las sociedades civilizadas, por cierto que proclamarian la gloria de Leiden como cuna de pintores célebres los Dov y los Mieris.

Nació *Francisco Van Mieris* en 1635 en la ciudad cuya historia será siempre un ejemplo de patriotismo y de grandeza. En 1660 terminó su famoso cuadro que se encuentra en el Belvedere de Viena, representando la *sedera*, y que fué el fundamento de su gloria y de su fortuna. El archiduque Leopoldo Guillermo de Austria, habiendo encargado á *Mieris* le pintase un cuadro del gusto de Dov, le pagó por aquel lienzo la suma de mil florines. Y de aquí en adelante el artista pudo pretender un ducado para cada hora de trabajo. En la *sedera* no se admira sólo la pintura de la seda delicada y del duro acero y el juego de luz en que brillan los ropajes, sino el asunto tan gracioso como vivo: vese á un elegante caballero en traje español-holandés, llevando birrete y espada y botas de rodillera. Una jóven está

ocupada en medirle una pieza de seda; pero el caballero, pareciendo interesarse más por el esplendor de hermosos ojos que por el brillo de la seda, no puede resistir el deseo de acariciar la barba de la hermosa mujer que, mirándole con aire risueño, no hace sino un gesto ligero, miéntras su marido, arrinconado y ya bastante viejo, hace otro gesto más enérgico, pero vence en él la prudencia, porque no quiere perder un buen parroquiano.

*Mieris* pintaba el terciopelo, la seda y el armiño con todo su esplendor, y sabia dar á los personajes, lo mismo que Netscher, donaire y elegancia. Salió airoso tambien en producir efectos cómicos, por ejemplo, en el *calderero remendon*, que adorna la galería de Dresde. Pero á los ojos de sus biógrafos le perjudicó la amistad que le unia al famoso pintor de escenas tabernarias Juan Steen, y se complacieron en hacer de él un beberron. Es posible que aceptando la filosofía del vulgo que ha compaginado este dístico,

Media vida es la candela,
Pan y vino es la otra media,

*Mieris* haya rendido culto á Baco y á la taberna, pero los cuadros graciosos en que él mismo nos presenta su linda mujer, demuestran que no habia menester buscar la felicidad fuera del hogar domésti-

co. Y nuestro artista parece aún noble en las anécdotas relativas á su aficion al vino. Así cuenta Houbraken, que habiendo el pintor, en una de sus expediciones nocturnas, caido en un albañal, le salvaron un zapatero remendon y su mujer, que extrañaban ver á un caballero ataviado de terciopelo en estado tan miserable. Le limpiaron los vestidos y le albergaron en su casa. Al alba del dia siguiente, avergonzándose de su aventura, se despidió sin decir su nombre. Pero no olvidó el beneficio de aquella buena gente. Pintó un cuadro, y lo escondió una tarde bajo su manto, y lo regaló á la buena mujer, diciendo: « Tomad; es por el servicio que me habeis prestado, y si quereis dinero, llevadlo á un amante del arte, por ejemplo, al Sr. Praats.» La zapatera no se cansó en mostrar su tesoro á sus vecinos, y lo mostró despues al burgomaestre, en cuya casa habia estado como criada. Este reconoció desde luégo el cuadro cual obra de Mieris, y le dijo: «Vaya usted al Sr. Praats; éste le pagará á usted ochocientos ducados.» Y así lo hizo, recibiendo la suma que el burgomaestre le habia indicado.

El noble artista murió en Leiden, en 1681, en el mejor período de su vida.

¿Qué diré del afamado pintor del Elector Juan Guillermo del Palatinado, el caballero *Adriano Van der Werff*, que nació en Kralinger-Ambacht, próxi-

mo á Rotterdam, el 21 de Enero de 1659, y murió en 12 de Noviembre de 1722, sino que fué un artista de incontestable talento, que en pinturas de género empezó siendo émulo de los Dov y Mieris, pero que pronto se desvió del buen camino que le habia trazado la naturaleza, pintando figuras sin vida alguna, no ostentando sino una belleza académica y un colorido que han llamado pintura de marfil ó de porcelana, y representando personajes ideales con los medios de la miniatura?

Pasando á los paisajistas del siglo XVII, el primero que llama nuestra atencion es *Adan Elzheimer*, el *Gerardo Dov del paisaje*, el que reunia las cualidades de *Breughel de terciopelo* y de Claudio de Lorena. Sus cuadros, como dice bien el estético aleman Kugler, hacen la misma impresion que una *cámara oscura*. La naturaleza fué el objeto de un cuidadoso estudio para él; la representó en los detalles más minuciosos. Podria llamarse el antepasado espiritual de Rembrandt, pues alcanzó á veces el mismo efecto de lo trágico y majestuoso que éste.

Nació *Adan Elzheimer*, uno de los pintores más originales de Alemania, en Francfort, en 1574. Concluyó sus estudios en Roma, donde fijó su residencia. Cada paisaje que salió de su mano laboriosa añadió justos quilates á la justa fama del que los

italianos llamaban *Adamo Tedesco*, pero por grande que fuese el precio que recibió por sus miniaturas, no estaba en ninguna relacion con el tiempo y la diligencia invertidas en ellas. Y no pudiendo ganar el pan para su numerosa familia, cayó en manos de usureros, y murió en 1620 en la cárcel en que se encerraba á los deudores. Quien quiera conocer sus obras, ha de visitar el Instituto de Staedel de Francfort, ó la Pinacoteca de Munich. Dicen que hay tambien un cuadro suyo en Madrid, representando á Céres matando su sed.

*Adan Elzheimer*, que pintaba con minuciosidad extrardinaria, no formó escuela. Pero los curiosos efectos de la luz artificiosa que se encuentran en sus miniaturas, los trasladó á las tablas grandes el pintor holandés *Gerardo Honthorst*, á quien los italianos denominaron *Gherardo delle Notti*, á causa de sus cuadros que representan la noche. Nació, segun el Catálogo de Amsterdam, en Utrecht, en 1590, y murió allí en 1656. Pintó así escenas bíblicas y cuadros alegóricos como pinturas de género, teniendo todas dimensiones grandes.

Su discípulo más célebre fué *Joaquin de Sandrart*, que nació en Francfort en 1606, y falleció en Nuremberg en 1688, debiendo su reputacion más á sus notables obras literarias relativas al arte que á sus pinturas. Sabido es que el rey Felipe IV le encar-

gó un cuadro, pues no debia faltar en la galeria Real el pintor aleman á quien Velazquez habia retratado como el que figuraba entre los doce artistas más célebres residentes en Italia.

Ya es hora de volver á los *paisistas* del siglo XVII que pertenecen á la estirpe germánica.

Uno de los primeros pintores *neerlandeses* que, bajo el cielo azul de Italia, desarrolló la pintura del *paisaje*, fué *Pablo Bril*, que vió la luz en Ambéres en 1556 y murió en Roma en 1626. Con él desaparece el carácter fantástico del paisaje que se encontraba en Joaquin Patinir, cuyas huellas siguieron todos los pintores neerlandeses del siglo XVI: con Bril preséntase el paisaje como espejo fiel de la naturaleza. El arte nuevo lo cultivaron los *holandeses* con el mayor éxito, pintando los encantos de su país, el mar y la costa patria, la llanura, la selva y el bosque, y pintando tambien las figuras que animan el paisaje. Éste era en el siglo XV sólo el fondo de una accion ú ofrecia una perspectiva, miéntras en el siglo XVI se hizo ya un objeto predominante de representacion en comparacion con las figuras, y en el siglo XVII los pintores *holandeses* lograron representar con la misma maestría, con diestro pincel tinto en mágicos colores, todas las esferas de la naturaleza animada; ese admirable conjunto que habla al alma mejor que toda la elo-

cuencia humana; ese cielo, esos bosques, aquel riachuelo, aquella cascada y esas fuentes, esas flores y esos árboles, que son el libro más preciado para el hombre, en cuyas páginas infinitas se aprende una ciencia que es mayor que la que puede enseñar toda la sabiduría humana.

Paisajes italianos los pintó con el naturalismo holandés *Nicolás Berchem*, que retrató la vida de los pastores sin idealizarla. Nació en Haarlem en 1620, y falleció en Amsterdam en 1683. Habia visitado á Italia, pues un conocimiento tan exacto de las costumbres italianas no se alcanza sino por la autopsia.

El primer *neerlandés* que retrató el paisaje patrio fué *Rubens*, el que con la misma facilidad con que aprendia varios idiomas, se sumergia tambien en la naturaleza de los países más distintos, contemplando el paisaje italiano con los ojos de Poussin, el español con los de Iriarte, el de Brabante con los de un genuino neerlandés.

Y como el primer *holandés* que trasladó al lienzo el perfume de las llanuras patrias y el color característico de las dunas, como el primer naturalista *holandés*, dotado de sentimiento, aparece *Juan Van Goyen*, ese paisajista holandés por excelencia, que se familiarizaba con todas las peculiaridades de la naturaleza patria, pintando las orillas del Mosa

con sus aguas cansadas, la costa de Scheveninga y las inmediaciones de El Haya. Nació este pintor en Leiden, en 1596, y murió en el Haya en 1656 (no como dice el catálogo de Amsterdam, en 1666).

Es digno de las mayores alabanzas *Allerdt Van Everdingen* como el que representó la naturaleza imponente de Noruega, aquellas montañas gigantescas que sólo inspiran respeto. Empezó por pintar el paisaje holandés, cuando en una de sus expediciones artísticas una tempestad embravecida le llevó á la costa de Noruega, donde lo que parecia en un principio un infortunio, se trocó para él en fuente de ventura y de gloria. Pues el tiempo que necesitaba su nave para restaurarse, lo aprovechó para conocer las soledades de aquel país majestuoso. Á su regreso ejecutó en Copenhague para el rey Federico IV una serie de poéticos paisajes noruegos que adornan el castillo de Christiansborg (en Copenhague). Nació *Allerdt Van Everdingen* en 1621, en Alkmaar (Holanda septentrional), donde murió en 1675, siendo no sólo un sacerdote del arte, sino un sacerdote de la religion del Señor. Murió como muere el sol: al acostarse en la tumba dejó tras de sí las sombras de la vida para contemplar la aurora de la inmortalidad.

Honor tambien al paisajista genial que se llama *Jacobo Van Ruisdael*, el gran hijo de Haarlem, que,

segun las exploraciones de Mr. Van der Willigen, murió en su patria en 12 de Marzo de 1682. No puede decirse con seguridad cuando nació. En sus numerosos paisajes no encontraréis los encantos de la alegre primavera, asomando entre mares de luz, ensanchándose las venas de la tierra, y preparando las praderas, en gala del festivo huésped, verdes alfombras y guirnaldas de flores. Tampoco pintó las aguas cristalinas, en cuyo lenguaje candoroso, en cuya dulcísima armonía la naturaleza habla á Dios, y en cuyo murmurio suave distinguirémos risas de niños, cantos de pájaros, música misteriosa, plegarias de amor, cánticos de alabanza. Sino que *Ruisdael* es el pintor de la melancolía, de la soledad, de la tempestad, de las cataratas, de las selvas, de las montañas, de las vegas, del mar, de las tumbas y de las ruinas.

Uno de sus lienzos más célebres es el *Cementerio judío*, que se ve en la galería de Dresde. ¡Qué cuadro tan profundamente melancólico expresando la noche del alma! Siéntese en él como un ambiente de destruccion y de muerte. Aquel tronco cano, que en medio de la tempestad parece, aunque mudo, implorar amparo, semeja una plegaria no correspondida. Turba el sueño de los muertos el torrente que para sus raudales fieros busca un lecho á traves de las tumbas, por encima de las cuales aparece,

en medio de nubes negras, un pálido arco íris.

Comprenderémos mejor la melancolía, el dolor profundo del alma que respiran los cuadros de *Ruisdael*, no descubriéndose en ellos horizontes iluminados por la luz de la esperanza, si sabemos por su biógrafo Houbraken que jamas tenía por amiga la fortuna. Su única amante fué la pintura: ella le descubrió todos sus tesoros, todas sus riquezas, y ella le dejó morir sobre la tierra en la miseria. Pues, segun sabemos por una epístola dirigida en 28 de Octubre de 1681 por los directores de la comunidad de mennonitas al magistrado de Haarlem, esta comunidad, á la cual pertenecia *Ruisdael*, se ofreció pagar para el gran artista un puesto en el hospital de su patria. Y en éste habia de pasar sus postrimerías el genio que durante su existencia terrenal acechó el ruido de las aguas y de las copas de los árboles, el que trasladó al lienzo las auras y los perfumes de la selva.

La flor de los paisajistas *holandeses* junto con Ruisdael es *Meindert Hobbema*, que segun las exploraciones del doctor Scheltema en los archivos de Holanda, vino al mundo en 1638, probablemente en Amsterdam, donde fué enterrado en 14 de Diciembre de 1709.

¡Cosa singular! Jamas fué mencionado su nombre durante un siglo entero despues de su muerte,

y á los señores Van Eijnden y Van der Willingen les corresponde la gloria de haber sido los primeros que hicieron justicia á sus relevantes méritos. Hé aquí las palabras en que el Sr. Alfredo de Wurzbach (en la obra titulada *Arte y artistas de la Edad Media y del tiempo moderno*, que el doctor Roberto Dohme publicó en Leipzic en 1877, tomo II), condensa la biografía de *Meindert Hobbema:* «Un gran talento, nacido de pobres padres y casado con una mujer que contaba cuatro años más que él, luchó, no comprendido por su época, con pesares y cuidados alimenticios, y murió no teniendo un cuarto en el bolsillo, legando á la posteridad 150 lienzos que hoy representan un valor total de diez millones de francos.»

Á pesar de su miseria, *Hobbema* no fué elegiaco como su presuntivo amigo Ruisdael, sino idílico. Trasladó al lienzo para siempre los rayos rutilantes que el sol derrama desde el límpido horizonte, trocando airoso en vívidos diamantes las blancas perlas que regó la aurora. Jamas pintó el mar, que para Ruisdael fué un elemento semejante á su alma, sino que se complació en pintar el molino de agua en la tranquila soledad de la selva, en un claro arroyo en que están nadando ánades. Ningun pintor ha retratado como él el encanto misterioso de aquellos canales holandeses llamados *Grachten.*

El pintor incomparable de los árboles, de las hojas y de las colinas arenosas fué *Juan Wijnants*, á quien se deben doscientos paisajes, en los cuales las figuras son en gran parte obra de Felipe Wouwermann. Acerca de su vida no se sabe nada. El catálogo citado de Amsterdam (edicion de 1876), dice que nació en Haarlem en 1600 y murió en 1677.

Como el Claudio de Lorena de los holandeses, saludamos á *Alberto Cuip*, cuyos cuadros, que en el dia alcanzan en las ventas un precio de 100.000 francos cada uno, se hallan casi todos en los castillos de lores ingleses. Él pintó el orgullo de Holanda, los pingües prados en que pastan las vacas, y nadie sabía retratar como él un paisaje lleno de sol, la luz de la mañana y la del mediodia, iluminando su genio tambien las nieblas de las noches holandesas. Nació de un distinguido pintor, de nombre Gerritsz Cuip, en Dordrecht, en Agosto de 1605, y murió en la misma ciudad en Noviembre de 1691.

Con Alberto Cuip, el pintor del paisaje holandés iluminado por el mediodia, y con los Hobbema y Wijnants, los pintores de los mil primores del sol, contrasta *Aart Van der Neer*, el que retrataba la tibia luz, el pálido reflejo de la luna, por el cual se exhibe la naturaleza como vírgen de blancos tules vestida. En sus paisajes representando el invierno

se admira un claro oscuro propio de Rembrandt; y en sus cuadros, que representan las sombras de la noche, parecen éstas tan trasparentes, que la mirada penetra hasta en la lontananza más profunda. Pero por trasparentes que fuesen sus noches, apareciendo por Oriente las luces como un globo de topacio, tan oscura para nosotros es su vida. Segun el ya citado catálogo de Amsterdam, nació en 1619 y murió en la misma ciudad en 1683.

El creador de las pinturas de marina fué un hijo de Haarlem, *Enrique Cornelio Vroom*, que pintó la derrota de la Armada española. Nació en 1566, y murió en su ciudad natal en 1640. El primero que pintó las olas del mar fué el gran pintor *Simon de Vlieger*, que floreció en Amsterdam, teniendo por discípulo á *Guillermo Van de Velde, el menor*, á quien Alfredo de Wurzbach llama «el pintor más eminente de marinas de todos los tiempos», que representaba el mar en todos sus caprichos, en todos sus momentos, desde el cabrilleo hasta la tempestad más embravecida, y en la bonanza más completa; y así como sabía representar todas las situaciones en que pudiera incurrir una nave, conoció tambien cada cabo, cada tablazon de ésta, y con la misma maestría con que pintaba las olas, retrató la claridad del cielo y las nubes vaporosas. Nació *Guillermo Van de Velde*, que pertenece á una célebre

familia de artistas, en Amsterdam, en 1633, y murió en Lóndres en 1707, siendo llamado á Inglaterra como pintor de marinas. No fué tan gran patriota como artista: pues si en la primera mitad de su vida representaba las victorias de los holandeses en sus guerras con los ingleses, eternizó en la segunda mitad los triunfos de la flota inglesa.

Cuando Guillermo Van de Velde fijó su residencia en Inglaterra se hizo en Holanda el pintor de marinas más célebre, un discípulo de Allerdt Van Everdingen, *Ludolfo Backhuizen*, á quien el rey Federico I de Prusia y el Gran Duque de Toscana hicieron honoríficos y lisonjeros encargos. Pedro el Grande le tomó por maestro en el dibujar las naves. Backhuizen, que fué un objeto de admiracion para todas las personas que rinden culto al arte sublime de la Pintura, vió la luz en Emden en 1631, y murió en 1708 en Amsterdam.

El célebre hermano del célebre Guillermo es *Adriano Van de Velde.* Nació éste en Amsterdam en 1639, y falleció allí en 21 de Enero de 1672, legando doscientos cuadros tan conocidos como admirados. Era un genio precoz, como Lúcas de Leiden. Al ver los primeros ensayos que presentaba al entrar de discípulo en el estudio de Juan Wijnants, exclamó la mujer de éste: «¡Ha nacido un maestro!»

En todo lo que tocaba, cuando niño, pintaba figuras segun su fantasía, llamando la atencion por los rasgos de talento, que con notable precocidad empezaban á revelarse ya en el diminuto artista. Como prueba de eso, mostraron su lecho en que pintó una admirable figura representando un aldeano. La esfera peculiar de su talento extraordinario era el paisaje, la representacion de la vida idílica del campo y del ganado, y podria decirse que reunia las cualidades del paisista Alberto Cuip y del pintor de animales Pablo Potter. Él pintó tambien las figuras en los paisajes de su hermano Guillermo y en los de Juan Wijnants, y de los Ruisdael, Hobbema y otros. Todos sus cuadros son maravillas de ejecucion, y hoy se paga por el más pequeño de sus lienzos la suma de 200.000 francos, miéntras el autor de obras tan preciosas apénas pasaba la vida, viéndose su mujer precisada á tener una lencería.

En la variedad de la composicion, en los grupos de sus figuras, en el colorido y en la riqueza inagotable de ropajes no tiene igual *Felipe Wouwermann.* Todo está en la armonía más cumplida, el paisaje y las figuras. Como la nave fué el elemento de Guillermo Van de Velde, el de Felipe Wouvermann es el caballo que representa en las situaciones mas distintas, ora descansando en el establo, ó corriendo, ora como bestia de carga, ora en el mercado de ca-

ballos, ora en la fragua, ora en la caza, y, por fin, en el combate. Fué uno de los artistas más laboriosos, elevándose el número de sus cuadros á mil. Nació en Haarlem en 1619, y murió allí en 1668.

Como retratista más eminente del ganado se nos presenta *Pablo Potter*, que no tiene rival en la representacion psicológica de los animales. Hay en sus lienzos, representando el carácter del buey, de la vaca, de la oveja y del puerco, una verdad de naturaleza que apénas se encuentra en los más notables retratistas de la fisonomía humana. Sus grandes cualidades son: un conocimiento prodigioso de la figura y del movimiento de los animales, un sentimiento de la gracia y de la elegancia, una gran verdad en el colorido. Sabía representar con delicadeza eyckiana cada vedija en el vellon de sus ovejas, cada caño en la hierba, sin parecer pedantesco. Pero le faltaba la riqueza de la invencion, pareciendo sus grupos casi siempre los mismos y la composicion de sus paisajes tan monótona como las llanuras de su patria. Todos sus lienzos ostentan la llena luz del dia, les faltan las sombras y el claro oscuro.

Pablo Potter, que encontró en 1867 en el señor Van Westrheene un concienzudo biógrafo, nació en 1625, en Enkhuyzen, que á la sazon no era la pequeña poblacion de hoy, sino que contaba 40.000

habitantes. Fué en 1646 miembro de la *Gilda de San Lúcas* de Delft, y en 1649, miembro de la de El Haya.

Su nombre se hizo famoso en cortísimo tiempo, mereciendo el respeto y el aplauso de todos los amantes de las artes; pero ya en 17 de Enero de 1654 el exceso de trabajo—pues ha dado á luz más de cien obras—le llevó á la tumba. Murió en Amsterdam. Como su obra principal, llaman el toro de tamaño natural que adorna el Museo de El Haya. Dudamos que la famosa vaca de Miron, cuya verdad de naturaleza encantaba á los antiguos, hubiera podido rivalizar con el toro de Potter; pero el artista holandés nos es mucho más simpático en sus cuadros de dimensiones pequeñas, porque éstas cuadran más á las pinturas de género, y sobre todo á la representacion de animales.

Maestro inimitable en pintar animales muertos, llamarémos á *Juan Weenix*, que nació por los años de 1640, en Amsterdam, del distinguido pintor Juan Bautista Veenix, maestro de Nicolás Berchem y de Melchor de Hondecoeter, y bajo cuya direccion tambien Juan Weenix empezó sus estudios. En Juan hay que admirar la fecundidad artística y una delicadeza semejante á la de los Dov y Mieris. Era á la vez pintor de figuras, de animales y de arquitectura. En el primer período de su

carrera imitaba la manera de su padre; pero los cuadros de su segundo período llevan el sello de la originalidad, y en ellos se descubre, al par que un esplendor de colorido poco comun, una prodigiosa delicadeza de ejecucion y una gran verdad de naturaleza.

Para terminar, Juan Weenix murió en Amsterdam en 1719, y puede llamársele el pintor clásico de la liebre, miéntras *Melchor de Hondecoeter*, que vió la luz en Utrecht en 1636 y falleció en 1695 en Amsterdam, es el famoso retratista de las gallinas.

## XXVIII.

### El pintor humorista Juan Steen.

Cada pueblo ilustrado ha creado un tipo original: España creó, ademas de la figura de D. Juan Tenorio, el tipo del inmortal manchego, el noble hidalgo, D. Quijote de la Mancha, el escueto caballero cabalgando sobre su «abstracto Rocinante», trotando detras de él con lluvia y con sol su escudero mofletudo Sancho Panza, sobre su «asno positivo.»

Alemania creó el Fausto; Inglaterra tiene por tipo la figura de Falstaff, y Holanda dió á luz su tipo favorito en la personalidad real y verdadera de

*Juan Steen*, el Moliére de los pintores, el pintor humorista tan irresistible en sus ocurrencias y en sus chistes como inagotable en sus obras humorísticas y satíricas; el artista originalísimo que así por su vida extravagante y alegre como por sus creaciones imperecederas se hizo la figura típica del buen humor de la genial Holanda de la segunda mitad del siglo XVII, y á quien no podemos figurarnos sino con los labios húmedos por la bebida ó encrespados por el chiste.

Las anécdotas de Houbraken y de Weyermann, mezclando lo verdadero á lo falso, le pintan cual borrachon que siendo hostalero fué el mejor huésped de su propia hostería y que no pintó sino cuando le faltaba el vino en la cuba. Pero el alegre pintor tabernario ha encontrado un defensor en su biógrafo Mr. Van Westrheene, que en 1856 publicó en El Haya la acreditada obra escrita en francés: *Juan Steen, estudio sobre el arte de Holanda.* Segun las exploraciones de dicho biógrafo, salieron de la mano de *Juan Steen* quinientos cuadros. Hay, pues, tantas creaciones suyas que es imposible hubiesen salido sólo en los lúcidos intervalos de su pretendida borrachera acostumbrada. Sabemos ademas que murió en la casa que le habia legado su padre. Su situacion económica era, pues, siquiera en sus últimos años, bastante buena.

Segun la opinion de Mr. Van Westrheene, nació *Juan Steen* de una familia de cerveceros en Leiden en 1626, siendo recibido en 1648 en el gremio de San Lúcas de su patria. En 1649 se enlazó con Margarita, la hija de su maestro el pintor Juan Van Goyen. Despues de haberse hecho cervecero en 1650 en Delft, cerca de El Haya, parece haber cultivado una temporada á la vez la cervecería y el arte. En 1653 aparece otra vez en Leiden, y despues desaparecen sus rastros hasta 1658, cuando dicen que abandonó á dicha poblacion. Desde 1661 á 1669 vivió en Haarlem y tuvo que luchar con sus acreedores. En 1669, despues de muertos su padre en Leiden y su mujer Margarita en Haarlem, habrá vuelto á su patria, donde en Noviembre de 1672 recibió la solicitada permision de establecer una hostería. En 1673 se casó otra vez y continuó viviendo en la casa paterna hasta su muerte, acaecida en 1679.

Era por su fácil vena un mónstruo de la naturaleza, un fenómeno entre los artistas, teniendo por Academia las calles y las tabernas. Abarcaba en su pintura realista los acentos todos de la jovialidad y de la alegría, la esfera entera de lo cómico, desde lo grosero y caricatural hasta la sátira más punzante y llena de fuerza demoniaca, y abarcaba tambien la expresion de los afectos y de las pasiones, desde lo más vulgar hasta lo candoroso, lo in-

fantil, lo delicado y lo noble, faltándole sólo la expresion de lo elegiaco. Podria llamarse por la riqueza de sus motivos cómicos y por la acentuacion de lo ridículo el predecesor de Hogarth.

Sus figuras todas respiran vida é ingenio. Sus cuadros son ora agudezas, ora verdaderas comedias. Sabia hacer obras que por el vigor del colorido podrian compararse á las de Metsu, Dov, Van Ostade y Van Mieris, y otras que tienen una verdadera fuerza rembrandtiana. Pero no encontrando quien le pagase tales perlas en lo que valian, prefirió hacer *presto* y volvió á sus chistes acostumbrados.

Las más de sus pinturas son cuadros de costumbres, símbolos de la sensualidad, de la vida viciosa. La vulgar existencia humana, segun él la pinta con ironía descuidada, es sólo una máscara ridícula. No se perdonaba á sí mismo, sino que pintaba con buen humor extraordinario su desordenado hogar doméstico, lamiendo el perro el plato, cogiendo el gato el tocino, dando los niños sucios un vuelco en el cuarto, al par que la madre está sentada descuidada en un sillon y el mismo artista tiene en la mano un vaso de vino, contemplando un mono aquella imágen del desórden.

*Juan Steen*, siempre genial como inventor, siempre dibujante habilísimo, presentando sus cuadros ora el colorido flamenco á semejanza de Teniers,

ora el de Rembrandt, ora el estilo de Metzu; descuidado así en la vida como en sus obras, ocupa un lugar privilegiado entre sus contemporáneos, los pintores de género, por haber sido tambien *humorista* y merecido el glorioso nombre de el *Molière de Holanda;* pero siendo más feliz que éste, no era nunca un humorista y satírico melancólico, sino que conservaba la risa franca hasta su último suspiro. Quien quiera pasar un buen rato, vea sus cuadros geniales, como los he visto yo, en el *Trippenhuis* (1) y en la coleccion Van der Hoop en Amsterdam y en el Museo Real de El Haya.

## XXIX.

### Rembrandt Van Rijn (2).

De aquel pueblo tan pacífico de pescadores y de pastores, que en su guerra de la independencia se hizo una nacion de héroes el pueblo holandes, salió tambien el gran pintor *Rembrandt Van Rijn*, el jefe de la Pintura de Holanda, así como Rubens fué el rey de la Pintura de Flándes. Pero miéntras éste, el

(1) Así se llama el Museo de Amsterdam.
(2) Del Rhin.

pintor católico, en sus retablos colosales, brillando por el esplendor del color, en sus magníficos apoteósis, en sus representaciones de visiones y de milagros y en sus conmovedores martirios celebraba el triunfo de la Iglesia victoriosa, nos ofrece *Rembrandt* en sus lienzos de dimensiones más reducidas el arte protestante, el arte democrático y puritano, el ánimo germano y el sentimiento más profundo. Antípoda de Rafael, fué *Rembrandt* de la madera de que se hacen los *Alberto Durero* y *Lúcas de Leiden.* No busqueis la belleza ideal, la nobleza de la forma ni siquiera en su figura del Justo de Jerusalen, sino que á éste le representaba, lo mismo que Durero, cual sencillo hijo de hombre, lleno de compasion, llevando las huellas de los pesares y de las dolencias, y áun más que Durero puso en relieve el rasgo popular y democrático de Jesus como hijo del carpintero San José, y sabiendo que el Evangelio se dirige á los pobres y miserables, puso al Señor en medio del vulgo, dando á las figuras que le rodean un sello que sacaba del barrio de judíos de Amsterdam.

La poesía de las obras de *Rembrandt* la llamarémos con Ernesto Guhl, la *poesía de la prosa:* al trasladar todos los asuntos á la realidad, muestra la facultad de conocer hasta en lo pequeño lo grande, lo infinito, y presta hasta á lo más sencillo un

atractivo sorprendente de novedad. «Fué, segun dijo Goethe, realista respecto á los asuntos, pero idealista respecto á la luz, á la sombra, á la actitud.» Sus creaciones producen un efecto mágico por el *claro-oscuro*. Pero ¡qué diferencia tan grande entre el claro-oscuro del maestro holandés y el de Correggio, el maestro más grande de Italia en los prodigiosos efectos del claro-oscuro! Miéntras el pintor italiano rodea sus figuras encantadoras con un torrente de la clara luz del dia, templando ésta de un modo suave por medias tintas, y con su juego de reflejos produce efectos sensuales y serenos, *Rembrandt*, cual hombre del Norte que no encuentra en su patria la claridad tranquila y la serenidad brillante del cielo meridional, representa la luz y la sombra luchando como dos poderes misteriosos, y produce junto con la materialidad de la vida sensual un efecto fantástico, una ilusion, el sentimiento de lo peregrino. Lo que él representa son las tinieblas de la noche, iluminando sólo las partes prominentes de su composicion algunas luces vivas y claras. La escena de sus creaciones es la casa estrecha, tan grata y amiga á los hombres del Norte frio, miéntras los del Mediodía buscan el aire libre y los airosos pórticos de los templos y palacios. Ofuscados nuestros ojos ante los lienzos de *Rembrandt* por el rayo demasiado vivo, se acostumbran

paulatinamente á las sombras, hasta que concluyen viendo salir de éstas una figura despues de otra. Ningun pintor ha sabido representar como el que nos ocupa la poesía de la casa, y aquellos efectos mágicos de lo claro-oscuro los ha producido así en sus lienzos como en sus grabados al agua fuerte. «Pero *Rembrandt*, dice bien Cárlos Lemcke, hizo respecto á la luz y al color lo mismo que el músico que, al ofrecernos nuevas armonías, sumerge todas sus melodías en aquéllas, descuidando así la melodía propia, porque ha de expresar nuevos sentimientos en acordes nuevos. Y nuestro pintor atormenta á veces la luz, así como Miguel Angel apretaba á menudo los cuerpos en actitudes aptas de mostrar su anatomía de una manera extraña, y como á él no le importaba si alargase un cuello ó figurase más poderosos los brazos, así *Rembrandt* exageró un efecto de luz, si por eso se cumplian mejor sus intenciones artísticas.» Él hizo su ideal de los grandes poderes cósmicos del aura y de la luz; él las animó como si fuesen seres llenos de alegría, de bienaventuranza tranquila, de miedo, de tristeza y de temor de la muerte, y su luz tiene algo divino cuando la vemos en sus grabados al agua fuerte, ó en sus lienzos derramándose en torno de la Cruz, ó en el Santo Sepulcro.

*Rembrandt*, ese soberano de todos los poderes de

los claros crepúsculos, de las sombras y de la luz; ese pintor verdaderamente germánico y protestante, que en su arte fué independiente como el republicano más exaltado, dominaba el mundo entero de las apariciones, siendo, junto con Francisco Hals, el mayor retratista holandes y ademas un gran paisista que en sus grabados al agua fuerte nos encanta por el fiel amor á la patria con que representa los motivos más sencillos de la naturaleza de su país.

¡Y pensar que ese maestro tan eminente no figure en la *Walhalla* de Baviera, y que su estátua no se encuentre entre las veinticuatro de pintores insignes que adornan la moldura de la Pinacoteca de Munich! En cambio Amsterdam le ha erigido un monumento de bronce en 27 de Mayo de 1852, y en honor suyo se llama hoy la plaza más extensa de dicha poblacion plaza de Rembrandt. El archivero Scheltema ha dado á la estampa en 1853, en Amsterdam, un discurso referente á su vida, y Mr. Koloff le caracterizó en 1854 en un entusiasta artículo insertado en *Raumer's Taschenbuch.* Vosmaer acaba de publicar en El Haya la segunda edicion de su gran obra *La Vida y las obras de Rembrandt Van Rijn*, las plumas eruditas y competentes de los alemanes A. Wolfgang Becker, Cárlos Lemcke, Guillermo Lübke, de Lützow y Alfredo

Woltmann le han celebrado, y no ménos el frances Eugenio Fromentin en las magníficas páginas que en 1876 dedicó al gran maestro holandes en la *Revista de Ambos Mundos.* Yo no puedo consagrarle sino estos desaliñados renglones, pero siendo hijo del Rhin, tengo yo, que he admirado en 1877 sus lienzos en Amsterdam y en El Haya, un motivo más para rendir culto al que se llamaba *del Rhin* y que alcanzaba un renombre como *Murillo,* que del Empíreo santo vió la luz sin velo.

La vida de *Remblandt* fué, como sus cuadros, llena de sombras, derramándose una viva luz sólo en el primer período, el de su primer matrimonio, cuando su amor y su esperanza se repartian entre él y una mujer adorada; cuando su vida y su esperanza se doblaban y multiplicaban con el cariño de objeto tan amado que retrataba con predileccion, rindiéndole esa especie de culto poético que la mujer ha recibido en todos tiempos de los grandes ingenios, desde el Tasso hasta Lope de Vega.

Nació *Rembrandt* probablemente en 15 de Julio de 1607, en la ciudad de Leiden, en una casa próxima al Rhin, y por eso llamábase su familia *Van Rijn*, es decir, *del Rhin.* Su padre fué el bien acomodado molinero Harmen Geritszoon. El sexto hijo de aquel matrimonio recibió el nombre de bautismo *Rembrandt*, y se llamó, segun la costumbre holan-

desa, *Rembrandt Harmensz*, á saber, Rembrandt hijo de Herman, ó *Rembrandt Van Rijn.* Cuando niño habria jugado á veces en el molino paterno situado cerca del Rhin, y allí, al ver penetrar los rayos del sol acaso por claraboya, habria experimentado la primera impresion de los efectos mágicos del claro-oscuro, de los cuales hizo más tarde un nuevo elemento poético del arte. Con aquella fuerza elemental propia del genio, se abrió el camino por todos los obstáculos, cuando sus padres querian hacer de él un sacerdote ó un jurisconsulto. No queriendo pertenecer á la milicia togada, permaneció tres años en el estudio de Jacobo Isaakszoon Van Swanenburch, que habia estudiado la pintura en Italia, y por segundo maestro en el arte, pero sólo durante medio año, tuvo á Pedro Lastmann, en Amsterdam, discípulo del célebre *Adan Elzheimer*, que fué el primero entre los pintores del Norte en producir artificiosos efectos de luz. Pero eso que hasta entónces no habia sido sino un juego, lo levantó Rembrandt á un nuevo y grandioso estilo pictórico.

El primer cuadro fechado que se conoce del gran artista, que ya cuando adolescente se vió rodeado de discípulos, y que despues de haber abandonado el estudio de Lastmann se habia establecido en Leiden, es de 1627, y lo guarda Stuttgart. Repre-

senta á San Pablo leyendo en la cárcel, y muestra ya como término del arte de su autor los efectos de luz. En 1630 trasladó el jóven pintor su residencia desde la sábia y tranquila Leiden á la bulliciosa y grande Amsterdam, y en el año siguiente creó su primer lienzo celebérrimo *La Presentacion en el templo*, que junto con la *Leccion anatómica* de 1632, son dos joyas del Museo Real de El Haya.

¡Cuán poética es la *Presentacion*, siendo á la par tan sublime como el templo y tan insondable como las sombras de éste! Las tinieblas y un místico claro-oscuro llenan los espacios, sobre los cuales se derrama la luz animándolo todo, aquella luz peregrina de que *Rembrandt* tiene el secreto y que rodea á la Madre feliz del Niño Divino y á éste, á Simeon arrodillado y la figura imponente de la profetisa Hana (1).

La *Leccion anatómica* del profesor Tulp representa á éste dando una leccion ante un cadáver sobre

---

(1) Habla de ella el Evangelio de San Lúcas, cap. II, ver. 36 á 38, diciendo: «Era una profetisa, de nombre Hana, hija de Fanuel, de la estirpe de Aser; era anciana ya y habia vivido siete años con su marido. Y ahora era viuda, contando ochenta y cuatro años, y jamas abandonaba el templo, sirviendo á Dios dia y noche, orando y ayunando. Acercóse ésta tambien á la misma hora y alabó al Señor y hablaba de Él á cuantos esperaron la redencion de Jerusalen.»

el cual se derrama la mayor masa de luz, circundando al profesor siete oyentes, siendo admirables las cabezas de todos por su expresion, por la fuerza de carácter y por la ejecucion de las carnaciones.

Ya entónces empezó *Rembrandt* á cultivar el grabado al agua fuerte, en el que entre todos los grabadores del siglo XVII alcanzó los mayores triunfos.

¡Qué de veces representaba lleno de piedad filial, sea con el pincel, sea con la aguja del grabador, á su madre del alma, Cornelia, hija de Guillermo Van Suydtbrouck, y qué de veces se retrató á sí propio desde 1634 á 1660, trasladando al lienzo su rostro tan característico de nariz ancha, de boca grande y de ojos pequeños, siendo uno de los postreros retratos suyos el de 1660, que se halla en el Louvre, mostrándole envejecido ya por los años y el destino, pero llevando todavía en la mano fiel la paleta y los pinceles.

En 1634 inclinó la cabeza al santo yugo, enlazándose con Saskia Van Uylenburgh, la rica hija del burgomaestre de Leeuwarden. ¡Qué de veces en el júbilo de su luna de miel, la retrataba, por ejemplo, en aquel lienzo que se ve en Dresde, en que el artista, vestido de guerrero, levanta un vaso de champagne, miéntras lleva en el regazo á su jóven esposa lujosamente ataviada. Su mujer le parecia una joya digna del engaste más precioso, y su casa,

situada en la *Breed Straat* (calle Ancha) de Amsterdam, y que en 1640 trocó por otra en el barrio de los judíos, se convertia en un museo lleno de ropajes, armas y joyas, de antigüedades y de obras del arte de todo género, no faltando Lúcas de Leiden, Schongauer, Holbein, Rubens, Van-Dyck, Rafael, Miguel Angel, Ticiano y otros.

El pintor, entre tanto, encargado por el príncipe Federico Enrique de Orange, continuó representando la Mesiada, que habia empezado con la *Presentacion en el templo.* Mencionarémos entre esta serie de cuadros que se encuentran en la Pinacoteca de Munich el *Descendimiento* y la *Ascension.* ¡Qué verdad y qué fuerza de la contemplacion, y qué poesía de la luz hay en el primer lienzo! La misma composicion la representó despues en un grabado al agua fuerte. Otros grabados suyos del mismo género, llenos de poesía, son la *Resurreccion de Lázaro* y la *Anunciacion á los pastores;* pero el más grandioso de todos es el que vió la luz por los años de 1650, siendo denominado entónces, á causa de su gran valor, *el de los cien florines*, miéntras que hoy debiera llamarse el de los *quince mil florines*, pues en 1867, en una subasta inglesa, un ejemplar fué vendido por 1.180 libras esterlinas. Representa aquel grabado al Redentor curando los enfermos. Estos los colocó el artista en las sombras, miéntras

la luz ilumina el grupo de los aristocráticos fariseos, pero sobre todo, la figura sublime del Salvador, que recuerda la de los grabados de Durero. Lo feo de las figuras de los enfermos está trasfigurado por la esperanza y la fe que se refleja en todas las fisonomías.

Encuéntranse entre los grabados al agua fuerte de Rembrandt, que se elevan al número de 377, tambien preciosísimos estudios de la vida vulgar, y ademas cazas de leones que recuerdan las de Rubens.

Todo lo que salia de su mano, en el primer período de sus creaciones, está ejecutado con el mayor esmero y es un reflejo del sol que brillaba en su existencia. Pero ya entónces dió á luz tambien aquellos cuadros que ostentan la fuerza demoniaca de las pasiones, y cuyo héroe es *Sanson*, esa figura grandiosa del Antiguo Testamento. En 1636 pintó el *Traslumbramiento de éste*, que se ve en Cassel, siendo una pintura de realidad terrible; en 1637, á Sanson amenazando á su suegro, cuadro verdaderamente demoniaco, que existe en Berlin; en 1638, el lienzo poético, adorno de la Galería de Dresde, representando las bodas de Sanson, ostentando la figura de la jóven mujer el retrato de Saskia, la esposa del pintor, y en 1641 pintó el último cuadro del ciclo de Sanson: *el Sacrificio de Manoah y su*

*mujer*, que se halla asimismo en la Galería de Dresde, produciendo un mágico efecto de luz.

En 1637 salió de su mano *Susana en el baño*, que está en El Haya. ¡Qué tono tan ardiente y qué maestría en representar lo momentáneo!

Es natural que Rembrandt, que no aspiraba nunca á ennoblecer las formas, no hubiera podido pintar la esencia de la mitología clásica, saliendo airoso sólo en la parodia de ésta, cuando, por ejemplo, en 1635 pintó á *Ganimedes*, que se ve en Dresde, y que no es sino la representacion humorística de un mozuelo manifestando de la manera más gráfica su miedo al verse arrebatado por el águila.

El período de la ventura del artista se concluyó con el año 1642, en que perdió á su mujer, el manantial inagotable de felicidad: miéntras alentaba Saskia, su vida era navecilla que bogaba sobre el mar sereno, empujada por el remo del amor. Falleció ella despues de haber dado á luz un año ántes á un hijo, que recibió el nombre de Tito, á quien legó un patrimonio de 40.750 florines, que Rembrandt debia gozar hasta que se casase otra vez. Pero ¿cómo explicarémos que éste, que despues de muerta su mujer se contentaba en sus comidas á veces con un pedazo de pan y de queso, ó con un arenque salado, y no frecuentaba las tabernas, á pesar de su laboriosidad, y á pesar de recibir de sus

discípulos una suma de 2.500 florines cada año, pagándole cada uno cien florines, no haya podido evitar la catástrofe que en 1657 le obligaba á vender sus muebles y su rica coleccion de cuadros y de dibujos, y en 1658 hasta su casa, alcanzando la subasta de los cuadros, entre los cuales se encontraban cincuenta de su propia mano, sólo 4.664 florines? Parte de la culpa de su ruina financiera tuvo quizá la entónces crísis comercial de Holanda; pero tampoco estará libre de reproches el mismo artista, á quien encontramos viviendo en relaciones íntimas con su ama de gobierno, una cierta Enriqueta, de cuyas relaciones tuvieron en 1654 una hija, á quien dieron por nombre Cornelia, y á quien su padre reconoció.

Pero aunque perdiese éste sus bienes terrestres, le quedó siempre un bien inalienable que debia al cielo, el don precioso de componer poemas de colores. Y trasladando su residencia á una casa modesta, y haciéndose superior al infortunio, resistió las desgracias y pesares que amargaban su existencia, y logró por sus hercúleos esfuerzos salvar á su hijo Tito la herencia materna. A éste, que estableció en Amsterdam un comercio de obras de arte, le arrebató la muerte á la edad de veinticinco años, y Rembrandt, que con él habia perdido el postrer testigo de tiempos felices, celebró segundas

nupcias con Catalina de Wyck, de la cual tuvo dos hijos.

En el año en que perdió á *Saskia*, su primera mujer, á que en su último retrato habia representado teniendo en la mano un clavel, símbolo de alegría y de felicidad, pintó el cuadro principal del Museo de Amsterdam, conocido con el nombre de *La Ronda de noche*. Obsérvase en él un efecto amanerado de color, un efecto de luz á todo precio, un artificial esplendor amarillo que rodea las figuras, destacándolas de las tinieblas. Sólo una pequeña parte de los treinta personajes que figuran en el cuadro está iluminada. Hoy dia todo el mundo lo declara una escena de dia, miéntras en el siglo pasado creyeron todos que representaba una ronda de noche. Demuestra eso lo artificial, lo amanerado del efecto; sin embargo, ese cuadro tan fantástico no deja de ser una maravilla de la pintura. Representa la salida de una compañía de tiradores, capitaneada por Francisco Banning Cock. Es, pues, un suceso sencillo, pero ¡qué viveza tan tumultuaria representan los personajes!

Una vez vemos á Rembrandt servirse tambien de la alegoría para representar un acontecimiento de la historia patria, pues en el Museo de Amsterdam se conserva un bosquejo suyo en que celebra la concordia de las provincias unidas. El mencionado bos-

quejo es atrevido y genial, como todo lo suyo, y produce asimismo un gran efecto de luz.

Hemos hablado de la *poesía de la prosa* que respiran las creaciones de nuestro artista. En prueba de eso, mencionarémos las *Sagradas Familias* que pintaba, *la del Carpintero*, que se encuentra en el Louvre, con fecha de 1640; la *del Leñador*, que se ve en Cassel y que pintó en 1646. Tiene la fecha de 1648 aquel lienzo tan dramático, aquella joya de la poesía religiosa que guarda el Louvre: *Los Peregrinos de Emaus.* En el mismo año salió á luz *El Samaritano*, que se halla asimismo en el Louvre. Al representante del amor al prójimo lo vemos en el momento en que llega á la venta con el herido, el objeto de sus cuidados tiernos, y teniendo en la mano una bolsa, habla con la huéspeda, miéntras su mirada se fija en el herido, observando el espectáculo algunos curiosos que estiran sus cuellos desde la ventana de la venta. En ese lienzo el pintor ha elegido el momento á propósito para representar el amor al prójimo en toda su extension.

Despues de haber perdido con Saskia el encanto de la mujer, lo que ha estado siempre en no sé que simpática y dulce armonía con los grandes ingenios, retrataba con poder áun más grandioso, la fuerza masculina. Recordamos, entre otros, el magnífico retrato de un anciano rabí que se conserva en

la Galería de Dresde. Y en el año de su crísis económica pintó dos de sus más grandiosos lienzos bíblicos, *La Parábola de la Viña*, en Francfort, y *Jacob bendiciendo á los hijos de José*, en la Galería de Cassel. Este último cuadro representa con la mayor verdad del sentimiento una escena patriarcal y conmovedora.

Pero con las desgracias y las arrugas de la edad trasformóse el carácter del arte de *Rembrandt:* ya renunciaba al esplendor fascinador del colorido de que hizo alarde en los dias dorados de la juventud, y llegó á una contemplacion severa, puritana y casi ascética, simplificando la escala de colores hasta el extremo. Y miéntras ántes lo habia ejecutado todo con el mayor esmero, ahora su mano maestra pasaba cual tempestad por el lienzo, lanzando sobre él algunas pinceladas, que vistas de cerca no parecen sino desaliñados borrones, pero que á cierta distancia nos hacen ver un retrato lleno de inimitable fuerza de vida. Así en la edad en que lo comun de los hombres se hace más tranquilo, más tibio, más frio, se hizo él aún más atrevido, más impetuoso, más ardiente.

Cuentan que en los últimos dias de su vida no trataba sino á medianías, diciendo: «Cuando quiero dar expansion á mi espíritu, busco la libertad, no la honra.» Y al hacer eso observó la máxima de

Graciano, que dice: «Es bueno tratar á hombres eminentes para hacerse como ellos; pero despues conviene atenerse á lo mediano.»

Aquel colorido sombrío, propio del último período de Rembrandt, puede observarse en *José acusado por la mujer de Putifar*, en la Galería de la ermita de San Petersburgo, con la fecha de 1654; *Cristo preso por dos soldados para su flagelacion*, en el Museo de Darmstadt, tiene la de 1655; *Moises iracundo destruyendo las Tablas de la ley*, en la iglesia de Berlin, y allí tambien *Jacob luchando con el ángel*, siendo pintado, así como el lienzo precitado, por los años de 1659.

Como pinturas suyas atrevidas, llamarémos el retrato de quien habia representado ya en 1647, en un delicioso grabado al agna fuerte, el burgomaestre de Amsterdam, Juan Six, cuyo retrato ejecutó en 1656, y el cuadro del Museo de Amsterdam que hizo en 1661, representando los *Staalmeister* (maestros ensayadores). En este último lienzo los ropajes negros, los cuellos blancos, las cabezas sobre claro de aquellos personajes severos y la alfombra roja, forman un conjunto admirable.

Lo mismo que el cisne de Avon, el gran Shakspeare, fué *Rembrandt* perseguido por la crítica de sus contemporáneos como hereje en el arte. Tienen razon los que le reprenden por haber representado

con predileccion en las figuras desnudas las formas más vulgares, y que cual hombre del Norte exageraba el individualismo hasta lo feo; pero hasta sus adversarios reconocieron el poder de su genio, y un poeta contemporáneo suyo, Jeremías de Decker, le celebró en una poesía, como el, cuyo pincel pregonaba la gloria del maestro por donde quiera que nadasen en las olas los buques de la Holanda libre.

*Rembrandt*, que retrataba las cosas y los caractéres con aquella verdad objetiva que se encuentra en los *Eyck*, en *Alberto Durero*, en *Lúcas de Leiden*, en *Juan Holbein*, y que, como ningun místico de sus dias, sabía sumergirse en el sentimiento tranquilo donde el alma se confunde con lo divino; el *gran Rembrandt*, ese genuino representante del ánimo germánico; ese mago de la luz, pasó á la de la inmortalidad en 8 de Octubre de 1669.

Pero, ¡cosa increible!, ningun acto de simpatía pública anunciaba que Holanda habia perdido su mayor artista, extinguiéndose aquella existencia que habia descubierto en el arte un nuevo mundo.

Como discípulos suyos llamarémos á Gerardo Dov, Gerbrandt Van den Eeckhout, Govaert Flink, el que fué imitador tambien de Murillo; á Fernando Bol, y á Nicolás Maas, Juan Victoor y Salomon Koninck.

Hay quien opina que discípulos suyos fueron

tambien *Pedro de Hooch* y *Juan Vermeer* (ó Juan Van der Meer). Sin quitar ni poner rey, nos limitarémos á decir que los dos maestros citados ostentan en sus cuadros la influencia del gran *Rembrandt*. Pero *Pedro de Hooch*, cuya vida es tan desconocida como la de *Juan Vermeer*, y que en la poesía de su género y en su tecnicismo pictórico no podria ser superado, no representaba el efecto demoniaco ó fantástico del incomparable artista del Rhin, Rembrandt, sino el efecto encantador de la claridad, los rayos del sol derramándose en el cuarto, en el patio y en la calle, la luz deslumbradora reflejándose en objetos brillantes, como las paredes blancas, el pintado pavimento y los techos rojos.

Para concluir diré que en el estudio de Cárlos Fabricio, aventajado discípulo de Rembrandt, y quizá tambien en el de éste, aprendió el arte el excelente pintor de género y paisista, natural de Delft, *Juan Vermeer*, de quien dijo el poeta Bon, cuando Fabricio á la edad de treinta años murió en la gran explosion de pólvora de Delft, en 1654: «Falleció el Fénix en el vigor de su vida, pero afortunadamente ha inflamado de su fuego á *Vermeer*, que cual maestro, ha de perpetuar su arte.»

Cumplióse la profecía: *Juan Vermeer*, cuyo lienzo más notable es el de la Galería de Dresde figurando una cortesana de tamaño natural, es un ma-

go en los efectos de luz, un colorista que excitará siempre nuestra admiracion, centelleando sus cuadros de un modo portentoso. Pero sólo en nuestros dias ha resucitado del olvido este eximio artista, acerca del cual Mr. Bürger escribió en 1866 un artículo notabilísimo en la *Gaceta de Bellas Artes.*

## XXX.

### Antonio Rafael Mengs.

En España, donde se naturalizaban los pintores italianos Carducho y Rizi, fijó su residencia, durante muchos años, uno de los más ilustres hijos de Brusélas, el pintor del siglo XVI, *Pedro Campaña,* cuya llama divina derramó sus fulgores en el suelo sevillano, donde hizo aquel famoso *Descendimiento* que guarda la iglesia de Santa Cruz, y ante el cual Murillo casi diariamente pasaba meditando y orando; y un dia, habiendo contemplado enajenado, más tiempo de lo que solia, ese lienzo sagrado, cuando le amonestaba el sacristan que ya habia llegado la hora de cerrar las puertas de la iglesia, contestó saliendo de su éxtasis profundo: «Esperaba yo hasta que estas Santas Personas hubiesen llevado á cabo su oficio de descender el cuerpo del Señor.» ¡Qué

homenaje podria compararse á éste del príncipe de los pintores de Sevilla, que trasladaba, en beatíficas visiones, su devocion al lienzo, el genio del éxtasis divino, que al concebir sus puras creaciones, los monumentos de la piedad y el arte, se sentia como tocado por la invisible mano de Dios, y que fué enterrado en la misma capilla en que se halla el objeto de su adoracion extática, el *Descendimiento* de Pedro Campaña.

En España dejó gloriosas huellas de su estancia tambien otro pintor neerlandes del siglo XVI, el discípulo de Juan Schoreel, *Antonio Moro*, natural de Utrecht, el pintor de cámara de Felipe II, el famoso retratista que fué obsequiado así en Madrid como en Lisboa, Lóndres y Brusélas.

En la córte de España fueron colmados de honores en el siglo XVII el gran *Rubens* y el miniaturista holandes *Gerardo Terburg*, y en ella gozó de la proteccion de un rey amante de las bellas artes, el mayor pintor del siglo XVIII, un noble hijo de Alemania, un socio insigne de la *Walhalla*, *Antonio Rafael Mengs*.

A este gran artista germano, cuya alma habitaba constantemente en las plácidas regiones donde se albergan lo bueno y lo bello, y que exhalando su último aliento pensaba todavía en el rey de España, le dedicaré este humilde artículo.

A principios del siglo XVIII, el arte tenía por doquier un carácter áulico, habiendo de aumentar el lujo de los palacios. En Dresde trataba el elector de Sajonia y rey de Polonia, Augusto II, de trasformar su córte segun el modelo de la metrópoli del mundo civilizado, y su fastuoso hijo, Augusto III, aquel amante y conocedor del arte que, al colocarse la *Madona Sixtina*, apartaba el trono con su propia mano, diciendo: «¡Plaza para el gran Rafael!», se hizo el creador de la célebre Galería de Dresde, cuyo primer cimiento habia colocado su padre, reuniendo en 1722 todos los cuadros que poseia en un solo edificio, el *Reisigenstall.*

Ante esta coleccion de lienzos abrióse un nuevo mundo del arte al miniaturista y esmaltador Ismael Mengs, que, habiendo nacido en Copenhague en 1690, llegó á Dresde, quizá atraido por la aficion de Augusto II á los esmaltes, y entró al servicio del soberano. El carácter sombrío y caprichoso del artista danés explícase quizá por la discordia entre la esfera estrecha de su actividad artística como miniaturista y las contemplaciones que le llenaban al ver la coleccion de tantas obras grandiosas del Reisigenstall. Propúsose Ismael alcanzar, siquiera en sus hijos, lo que á él no le fué dado, y educándolos para el arte, demostró una sin par severidad.

El producto peregrino de esta educacion tiránica, de este método consecuente, de esta voluntad de hierro dirigida siempre á un mismo fin, el de hacer de su hijo un reformador ecléctico del arte, fué nuestro *Mengs*, que al recibir las aguas del bautismo fué llamado *Antonio Rafael*, para que se hiciese un segundo *Antonio Correggio* y otro *Rafael de Urbino*. La educacion que recibió era á propósito para un gran talento, y éste lo tenía *Antonio Rafael;* mas no lo hubiera sido para un gran genio, que se pierde si no se hace por sí propio lo que ha de hacerse. Pero tal genio no fué el que cual tercer hijo de Ismael Mengs nació en 12 de Mayo de 1728, en Aussig, en Bohemia, á donde sus padres habian hecho una excursion desde Dresde, su residencia ordinaria.

Ya en la cuna del niño puso Mengs, padre, un lápiz como juguete de *Antonio Rafael*, y éste, que perdió temprano á su madre, pasaba su infancia en Dresde apartado del mundo, con dos hermanas suyas que habian de dedicarse tambien á la pintura, y se le obligó, como á éstas, á dibujar durante el dia entero, siendo la casa paterna una verdadera cárcel del arte que los tres pobres niños no podian abandonar sino en las noches, á la claridad de la luna, cuando su padre les concedia una expansion conduciéndolos por las calles ya solitarias. De este

modo alcanzó Antonio Rafael trece años de edad, cuando á su padre le parecia llegada la hora en que el futuro Rafael hubiese de continuar sus estudios en Roma, la ciudad clásica de la pintura. Y despues de haber recibido de Augusto III una licencia de tres años, salió Ismael, en 1741, con toda su familia, para la metrópoli del mundo cristiano, albergándose cerca de la Basílica de San Pedro. Desde entónces el Vaticano, que guarda los tesoros de la antigüedad y los lienzos de Rafael y de Miguel Angel, fué la escuela de *Antonio Rafael*, que habia de dibujar, durante el dia entero, segun los modelos antiguos, contentándose con un pedazo de pan y un vaso de agua, y de pintar al óleo en las tardes, dándole lecciones Márcos Benefiale, y sólo despues de tantos trabajos le fué permitido compartir la cena de su taciturno padre.

Trascurridos los tres años de licencia, volvieron, en 1744, á Dresde, donde Ismael continuó dando lecciones á sus hijos y apartándoles del mundo como ántes. Pero un dia condujo la casualidad á un cantante italiano, Annibali, á la casa del pintor ermitaño, y viendo al jóven Antonio Rafael ocupándose de pintar al pastel, le rogó hiciese su retrato. Así lo hizo el jóven, y el retrato, sorprendente por su ejecucion y su semejanza maravillosa, llegó á manos del rey Augusto III. Este, conoce-

dor del arte, mandó luégo venir á palacio al jóven pintor y le encargó hacer asimismo su retrato al pastel. Y tanto le satisfizo la ejecucion, que concedió al artista una pension anual de 600 thalers y una de 300 á cada una de sus dos hermanas.

Pero sintiendo Antonio Rafael cuanto le faltase aún para semejarse á sus famosos tocayos, Correggio y el de Urbino, abrigó el deseo de perfeccionarse en Roma bajo la direccion espiritual de estos dos modelos del arte. Y despues de haber recibido una licencia de tres años, salió, en 1746, otra vez para Italia, acompañándole su padre y sus hermanas. Estudió al Ticiano en Venecia, á Correggio en Parma y á los maestros de Ferrara y de Bolonia. En Roma hizo su primer cuadro al óleo, representando la *Sacra Familia* y recordando el estilo rafaelesco, y despues de haberse hecho católico con todos los suyos, se casó con una jóven de hermosura tambien rafaelesca, Margarita Guazzi, hija de un dependiente del Vaticano, la cual le habia servido de modelo para su Vírgen. Regresando á Dresde en 1749 hizo los retratos de la familia real, y el Rey, que en 1751 le nombró su pintor de cámara, le encargó despues decorar la iglesia real de la córte con un gran retablo representando la Ascension. Pero el artista creyó que podria cumplir mejor su encargo en Roma, próximo á las grandes

creaciones, y recibió el permiso de ir por tercera vez á la ciudad de sus pensamientos.

Característica así para el rey como para el artista, es la escena en que se despidió éste de su protector. «Encontré, dijo Augusto III, en el retrato al pastel de Mr. Annibali algo que falta en los que hizo V. de mí y de mi familia.—Es que en aquel retrato se ve *al amigo*, contestó Antonio Rafael. —Pues bien, añadió el ingenioso monarca, represente V. *al amigo* tambien en el gran retablo que ha de adornar mi iglesia.» Es excusado añadir que el Rey queria decir: Haga V. un cuadro que respire un aliento de ingenio como el retrato de su amigo.

Estando ya en la Ciudad Eterna en el otoño de 1751, alcanzó el artista merecida fama por el cuadro figurando á *Jesus en el desierto*, que hizo en el estilo de Rafael para el cardenal Archinto. Y en 1755 llevó á cabo, para el lord Northumberland, la copia de la colosal *Escuela de Aténas*, de Rafael, que segun la autorizada opinion de Mr. Waagen, es la mejor copia que existe de todas las obras del angélico pintor de Urbino.

En 1755 entró el gran conocedor de éste, nuestro pintor, en relaciones con el gran conocedor de los antiguos, el arqueólogo germano *Winckelmann*, que en dicho año habia llegado á Roma. Y en su trato de muchos años ejercieron el uno sobre el

otro la más benéfica influencia. *Mengs*, que ya en 1754 fué director de la Academia establecida en el Capitolio, y que fué honrado por los romanos como ningun pintor contemporáneo, como el que con talento poco comun sabía aprovechar lo que habia aprendido en el estudio de los maestros eminentes, agraciándole ademas el Papa Benedicto XIV con la Orden de Cristo, era ya entónces tan adelantado en su desarrollo espiritual, que pudo idear y escribir la obra *Pensamientos sobre la belleza y el gusto en la Pintura*, que salió en Zurich en 1762.

*Winckelmann* contribuyó á introducirle áun más en el espíritu de los antiguos, y habiendo aplaudido en 1757 el primer ensayo del artista en la pintura al fresco, que representaba la *Apoteósis de San Eusebio* y que existe en el techo de la iglesia del mismo nombre, le proporcionó el encargo de decorar, con un fresco tambien, la sala principal de la *Villa de Albani* (1). Así nació la más célebre de sus obras ejecutadas en Roma, *el Parnaso* con las figuras de Apolo y de las nueve Musas. Es una composicion respetabilísima por la belleza del dibujo y del colorido, por la representacion magistral de las formas

(1) Quinta ó casa de campo en que el Cardenal Alejandro Albani, entusiasta por las artes, habia reunido una coleccion de obras maestras de todas clases.

antiguas, por su esmalte singular y encantador, por el vigor del color, sobre todo en el desnudo; pero todo en ese fresco es imitacion y reproduccion: no se ve sino bellísimas estatuas pintadas, faltando entre ellas la relacion.

Antes de haber terminado esta obra, á que Winckelmann tributaba los elogios más exagerados, diciendo: «Hasta el divino Rafael inclinaria ante ella la cabeza», mereció *Mengs*, por algunos retratos y por un lienzo ejecutado para la iglesia de Caserta, las alabanzas del rey de ambas Sicilias, *Cárlos III*, que despues de haber heredado la corona de España, á la muerte de su hermano Fernando VI, invitó al artista á seguirle á Madrid, recibiendo un honorario anual de 2.000 doblas y teniendo á su disposicion una casa bien amueblada y una carroza. Aceptó Antonio Rafael la oferta régia, mayormente cuando despues de la guerra de los siete años habia cesado de recibir la pension de Augusto III, y en 1761 trocó con su mujer y sus hijos las orillas del Tíber con las del Manzanáres.

Prodigáronle en la hospitalaria córte de España todo género de distinciones, como si fuera otro Velazquez, y como dice un biógrafo de Mengs, Mr. Francisco Reber, derramóse sobre él la lluvia de oro de Danäe.

En Madrid pagó por fin una deuda contraida ya

hacía años, llevando á cabo la *Ascension* que le habia encargado Augusto III, pero no se encontraba éste entre los vivos al terminarse la obra. No fué ésta una composicion feliz; faltaba *el amigo*, el aliento del genio, y ademas la figura de Jesus, en vez de flotar, parece clavada en el aire.

Sabe la España culta que el incansable *Mengs* hizo, entre otros frescos, la *Recepcion de Hércules en el Olimpo*, en el cuarto de Cárlos III; *Aurora*, en el techo del salon de la reina madre, y las *Cuatro estaciones*, en las paredes del mencionado salon, al par que en el cuarto de la princesa pintaba las *Horas*, y para la capilla del rey hizo en sólo ocho dias, con la rapidez asombrosa de *Luca fa presto*, la *Sacra Familia*, distinguiéndose todas estas obras por el colorido y la belleza correcta de la forma.

El artista aleman escribió tambien una *Memoria* para reorganizar la Academia Matritense, y empezó á reformar ésta. Pero forzoso es decirlo, el pintor favorito de Cárlos III consumia sus fuerzas, habiendo de luchar incesantemente en Madrid con las cábalas de sus adversarios, que en él no vieron sino al extranjero. Para restablecer su delicada salud, á la que perjudicaba, no sólo el clima de Madrid, sino tambien sus increibles esfuerzos en la pintura al fresco, Cárlos III le dió licencia en 1770 para ir á Roma, á donde llegó en 1771, despues de haber

permanecido alguna temporada en Génova y Florencia. En la Ciudad Eterna, donde ya ántes de su llegada le habian nombrado director de la Academia de San Lúcas, empezó de nuevo su vivísima actividad artística, ejecutando para el *Colegio de todas las Animas*, de Oxford, la *Aparicion del Señor á Santa Magdalena*, conocida con el nombre de *Noli me tangere*, y para el rey de España, ademas de los lienzos *Juan Bautista* y *Santa Magdalena*, el *Nacimiento*, en que se proponia rivalizar con el mágico efecto de luz que produjo Correggio en su famosa *Noche*.

Entónces le encargó tambien el Papa Clemente XIV pintar el techo del cuarto del Vaticano, denominado *Cámara de papiros*, á causa de la coleccion de éstos y de manuscritos que se guardan en él. Pintó en dicha cámara una de aquellas alegorías que á pesar de todas las bellezas en los detalles no satisfacen como conjunto. Despues de haber retratado en Nápoles á los reyes y de haber pasado una temporada en Florencia, donde se retrató á sí mismo y donde tenía un amigo personal en el embajador español D. José Nicolás de Azara, regresó por fin, en 1773, á Madrid, continuando allí con su celo de siempre los trabajos interrumpidos. Pintó dos frescos en el comedor real, representando el uno la *Apoteósis de Trajano* y el otro el

*Templo de la Gloria*, y un cuadro al temple en el teatro del palacio real de Aranjuez, figurando el *airado Tiempo arrebatando al Placer*.

Entre sus cuadros al óleo mencionarémos el *Descendimiento* y la *Plegaria de Nuestro Señor en el monte Olivete*, que existen en España, segun dice Mr. Luis Viardot. Reprodujo tambien para el rey de España el *Noli me tangere* que habia pintado para Oxford. No hablarémos ni de su *Perseo y Andrómeda*, ni de *Octaviano visitando á Cleopatra*, pues la primera de dichas composiciones, que, habiendo sido hecha para Inglaterra, llegó á manos de piratas de Túnez, que la vendieron á Rusia, no ostenta sino una bella encarnacion, y todavía inferior es el segundo cuadro. Pero no haríamos justicia á nuestro ilustre compatriota si no le tributásemos nuestra admiracion por los esfuerzos sobrehumanos con que continuaba, así pintando como dedicándose á obras literarias, que salieron en 1780 en lengua italiana en Parma, siendo el leal amigo de *Mengs*, el ya citado embajador español D. José Nicolás de Azara, quien las ordenó y dió á la estampa. Encuéntranse entre sus escritos: *Reflexiones sobre los tres grandes pintores*, *Rafael*, *el Ticiano y Correggio*, y *Lecciones prácticas de Pintura*. Entre tanto, Cárlos III aumentó el honorario anual de su simpático pintor, dándole 3.000 do-

blas cada año y destinando la misma cantidad á las hijas (1) del artista. A éste le permitió volver en 1776 á Roma para recobrar su salud, y le nombró director de los pensionistas españoles en aquella ciudad. En testimonio de gratitud regaló *Mengs*, que era coleccionista como Durero, Rubens y Rembrandt, su rica coleccion de yesos á la Academia de Madrid.

Quizá hubiera sacado nuevas fuerzas de su estancia en Roma, si en Junio de 1778 la muerte no hubiese cortado de repente el hilo de los dias de su mujer queridísima, la madre de los siete hijos que le quedaban de veinte. Buscando consuelo en el trabajo contínuo, hizo un prodigioso carton representando el *Descendimiento*, y cuando á él tambien el ángel de la muerte iba á acercarse, estaba aún pintando la *Anunciacion* para la capilla Real de Aranjuez, pues, segun decia el artista: «Quisiera morir para mi bondadoso protector el Rey de España, teniendo el pincel en la mano.» La muerte le impidió llevar á cabo este cuadro que existe en el Bel-

(1) Entre estas hemos de mencionar á *Ana María Mengs*, que habiendo nacido en Dresde en 1751, se enlazó en Roma, en 1777, con el grabador D. Manuel Salvador Carmona, y fijó su residencia en Madrid, donde cultivaba la miniatura y la pintura de pastel. Murió allí en 1793, siendo miembro honorario de la Academia de San Fernando.

vedere de Viena y que, teniendo las preciosas cualidades de los lienzos de Correggio, nos hace ver un mágico efecto de luz producido por la paloma del Espíritu Santo.

Falleció el artista en Roma, en la casa que habia habitado Salvátor Rosa, en 29 de Junio de 1779. Fué enterrado en la iglesia de San Miguel, cerrando su tumba el duelo público, solemnemente expresado, y su amigo D. José Nicolas de Azara colocó su busto de bronce en el Panteon, al lado del monumento del divino Rafael. Si eso fué un honor exagerado para el que, careciendo de un estilo peculiar, no era ni Rafael ni Correggio, pero que sobresalia á todos sus contemporáneos por lo correcto y noble del dibujo, siendo igual á los maestros más sobresalientes de su siglo respecto al colorido, y el cual, aunque no tuviese fuerza bastante para dar al arte una nueva direccion, despertaba el sentimiento de la belleza sencilla del arte antiguo, y ha de llamarse el precursor, el mensajero de la brillante *Escuela germano-romana* que, fundada por Carstens, tiene sus representantes insignes en los *Cornelius* (1) y *Overbeck* (2), no podemos ménos de saludar con res-

(1) Véase acerca de *Cornelius* el tomo I, págs. 115 á 126 de esta obra.

(2) Véase acerca de *Overbeck* la misma obra, tomo III, páginas 412 á 422.

peto profundo el busto de nuestro *Antonio Rafael Mengs* en la *Walhalla* entre aquellos con que Alemania satisface el sentimiento de la gratitud y de la veneracion, y que, siendo un estímulo contínuo á la imitacion para todo el que siente el aguijon del buen ejemplo, nos recuerdan las palabras del filósofo cordobes Séneca: *Magnorum virorum imagenes incitamenta animi.*

## XXXI.

La tumba de Thorwaldsen.—Juan Joaquin Winckelmann.

¿Qué tumba de los príncipes más ricos, qué mausoleo de los reyes más soberbios podria compararse con el del gran escultor *Berthel* (Alberto) *Thorwaldsen*, que se encuentra en Copenhague, la ciudad de su nacimiento, en el patio de un templo de paz consagrado á las artes, que hasta en el Norte frio nos hace respirar los frescos aromas de la Ciudad Eterna, en el centro del suntuoso museo que, siendo dedicado á él solo, contiene en dos pisos compuestos de una antesala de cuarenta piezas ó departamentos, y de la sala de Cristo, que llamarémos el santuario del arte de Thorwaldsen, los trabajos todos de su rica vida de artista, las esta-

tuas sublimes del Salvador dando la bendicion, del Angel llevando en la mano la fuente bautismal, de los doce Apóstoles, las estatuas magníficas de las Gracias, de Adónis, de Vénus, de Baco, de Apolo, de Jason, de Hércules, de Amor y Psíquis, de Hebe y la Esperanza, de Vulcano y de Mercurio, y como preciosísimo tesoro, los primeros yesos de sus obras que tan altas están en los cielos del arte?

*El Museo de Thorwaldsen* es á la par un dón suyo ofrecido á su patria, su legado, su herencia, el monumento de su gloria, el archivo de sus creaciones y la urna cineraria en que reposa el maestro á quien Varsovia debe las estatuas de Copérnico y de Poniatowky; Maguncia, la de Guttenberg; Stuttgart, la de Schiller, y la Basílica de San Pedro, el monumento sepulcral del papa Pío VII.

¡Qué idea tan bella es la del arquitecto del museo, el profesor Bindesböll, que en el patio bajo cada ventana del piso alto representa en una serie de cuadros á un niño alado que, hallándose en un carro para correr, simboliza las luchas del espíritu humano: ora los caballos se muestran reacios; ora se arbolan; ora el niño corre riesgo de resbalar, pero al fin alcanza el suspirado término, y se ufana, orgulloso y satisfecho, con su ambicionado triunfo! Este se encuentra expresado en el remate del edificio en la figura de bronce, representando la diosa

de la Victoria, que para su cuádriga. Y como señales de triunfo, míranse palmitos y azucenas grabados en las puertas vidrieras que desde el piso bajo conducen al patio, y de ambos lados de la entrada á la sala de Cristo vense esbeltas palmeras pintadas con colores verdes, negros y blancos, en el oscuro fondo del muro.

En medio de sus sublimes creaciones que legaba á su patria como gérmenes del arte, descansa bajo una losa ancha, cubierta con una copia de rosas, el polvo del artista inmortal, en cuyo espíritu descendia la belleza con sus dulzuras y encantos, á la manera que el fecundante rocío baja á depositarse en el seno de las flores, el hijo del Norte que merecia el título de un restaurador del arte helénico, y cuyas producciones se distinguen por una blandura entrañable, por una paz del alma, no sólo cuando representaba un asunto cristiano, como las figuras de Cristo y los Apóstoles, cuyos originales adornan la iglesia de Nuestra Señora de Copenhague, en la cual, gracias al inspirado cincel de Thorwaldsen, creemos escuchar el amén de las piedras despues de concluido el sermon y el canto, sino tambien cuando creaba cuadros de belleza helénica, haciendo de ellos tipos universalmente valederos de la vida, tipos verdaderamente humanos.

¡Honor eterno al generoso artista que despues

de haber vivido más de cuarenta años en Roma, se sacrificó á su patria, volviendo á la nebulosa Copenhague, para legar á ella todas sus obras y este templo del arte! Dinamarca entera vela la tumba de su hijo queridísimo, cubriéndola con flores como la de un rey, como la de una deidad nacional, y cuando ese jardin se muestre seco, será que ha perecido, no diré la patria de Thordwaldsen, sino que se ha extinguido el amor al arte en el mundo.

Así como hablaba á mi alma la losa mortuoria que forma el centro de las producciones del gran artista danés, á quien el Señor marcaba su estancia el 24 de Marzo de 1844, he escuchado vibrar tambien un sonido misterioso en el *Museo de Winckelmann*, que se presenta en Trieste al aire libre, rodeando el sarcófago de mármol del gran arqueólogo aleman, que tiene la gloria de haber sido el preceptor de Europa en el arte.

El Museo de Thorwaldsen, que, encontrándose á la sombra de la gran mole del castillo de Cristianburgo, encierra tantas creaciones sublimes unidas á una urna sepulcral, á la que en el mes de Setiembre de 1848 fueron trasladadas con gran pompa las cenizas del artista desde la iglesia de Nuestra Señora de Copenhague, nos llena de satisfacciones, y el llanto que enviamos á aquella tumba se convierte en rocío, pero ¡qué de recuerdos tan

distintos, qué de sentimientos tan diversos evoca el *Museo de Winckelmann*, que no sólo es Museo, sino tambien monumento erigido en honor de un finado, pero monumento expiatorio para lavar la mancilla que cubria la ciudad de Trieste, desde que en ella fué muerto á traicion por un italiano el gran arqueólogo aleman, el prohombre de la restauracion del arte; el que descubrió el arte antiguo, como Colon descubrió á América; el que se entusiasmaba con lo hermoso donde quiera que lo encontrase, que lo sacaba de los escombros con que lo habia cubierto el trascurso de los siglos, y que lo animaba con su descripcion entusiasta; él, á quien el Apolo de Belvedere, la cabeza de Júpiter, de Aquileya, y el Ganimédes por Scopas, aunque hiciesen ya involuntariamente un efecto peregrino, deben aquella gloria que ya se ha hecho proverbial!

Ante la tumba de *Winckelmann* pensamos en la grandeza del espíritu humano, pero tambien en la perversidad del corazon del hombre.

Trieste honraba al cadáver del gran aleman como el de un rey: lo depositaba en un magnífico sarcófago de mármol, ostentando en un bajo-relieve la imágen del finado en el acto de conducir á las Musas á la luz. Y aquel sarcófago lo colocaba á la sombra de seculares cipreses y pinos, de tilos y sauces, cuyas ramas, agitadas por el viento, cantan al

muerto un eterno himno de gloria. Aquí la naturaleza celebra al arte, y el polvo del varon ilustre que sacaba á luz tantas obras maestras, no fué enterrado en las sombras, sino que el sol derrama sus rayos más serenos sobre su última morada. Y como sobre otros ataudes se ven coronas y flores, míranse sobre el suyo fragmentos de bajo-relieves, cabezas de bustos, brazos de estatuas: por un acto de piedad deposita cada mano una obra del arte antiguo como holocausto sobre el venerado sarcófago. Encuéntrase éste cerca de la catedral, en cuyo muro clavaban con anclas de hierro, para defenderlas del desmoronamiento, las últimas columnas de un templo de Júpiter que ántes ocupaba aquel sitio. Aun se ve en las hierbas altas la mutilada cabeza gigante del supremo de los dioses olímpicos, y desde ella saltan los pájaros al sarcófago del sabio aleman, para volar desde allí á las almenas de la iglesia, que la luz del sol baña. Desde há poco rodean al féretro de *Winckelmann* las antigüedades excavadas en Aquileya, y nuestra mirada se vuelve desde las ánforas de vino á las urnas sepulcrales, entre las cuales se distingue la de un sabino, descendiente de aquel pueblo ilustre que á los primeros romanos les daba sus madres.

He dicho que ante la tumba de *Winckelmann* pensamos tambien en la perversidad que anida en el co-

razon humano. Voy á explicar eso. *Winckelmann* admiró la belleza y el vigor, no sólo en las estatuas, sino tambien en los hombres, pero su aficion á la forma bella era puramente estética. Confió con fe ilimitada en unos perfiles puros, aunque detras de ellos se escondiese un alma impura, y se entregó sin reserva á la magia de una aparicion brillante. Así cuando estuvo en Trieste para investigar los restos del antiguo templo de Júpiter, tropezando en su paso con una estatua viviente, con un jóven extremadamente hermoso, grande como Marte, esbelto como Febo, de una sonrisa inocente como Amor, el sentimiento estético de *Winckelmann* se halló como fascinado. Aquel jóven descalzo y haraposo se semejaba á un dios olímpico que habia olvidado volver á su cielo. Era pobre, y eso le bastaba al sabio para recibirle á su servicio. No pensaba que él, á quien se propuso presentar como modelo á sus amigos los escultores, podria ser aleve; no sospechaba que aquel hombre fuese tan perverso como bello. Habiendo sabido éste por boca de su amo que guardaba en sus baules cantidad de tesoros y perlas—pues así llamaba *Winckelmann* á algunos fragmentos de estatuas que sólo para él como entusiasta del arte tenian valor — resolvió matarle, y lo mató. Por la codicia de aquel miserable perdió el mundo una joya: la muerte trágica de *Winckelmann*

acaeció el 8 de Junio de 1768; el gran sabio desapareció de ante los ojos de sus contemporáneos, cual meteoro brillante, pero la luz de su naturaleza no se apagará, sino que lucirá siempre cual estrella en el camino de la cultura estética de la humanidad; su obra monumental *La Historia del Arte de la antigüedad* le sobrevivió, cual fundamento de la ciencia de lo hermoso para todas las naciones modernas, y su nombre vivirá en la memoria agradecida de los hombres miéntras se admiren las obras del arte antiguo. En el panteon donde Rafael descansa colocaron su busto en 1772; en Stendal, donde nació, le dedicaron un monumento de bronce, su imágen la guarda la *Walhalla;* Gœthe ensalzó sus inmortales méritos en 1805, y en muchos lugares de Alemania la ciencia celebra sus dias, como ella, ya desde hace muchos años, los celebra en el Capitolio romano.

*Winckelmann*, el hijo de la pobreza, que, sediento de un mundo de la hermosura que nadie supo abrirle y ménos aún explicarle, no entraba sino á la edad de treinta y siete años en el territorio que él propio, como si dijéramos, habia de crear de nuevo, y que desde entónces, rompiendo todos los lazos que le unieron á su patria, buscaba en el clásico suelo de Italia las fuentes de la belleza revelada en el arte antiguo, y hablaba de ella con las lenguas

de fuego llovidas por el espíritu divino sobre la cabeza de los Apóstoles, y como si hubiese recogido el genio de la elocuencia poniéndole en sus labios y derramándole en sus escritos en los idiomas aleman, italiano y frances, confirma lo que Castelar, el rey de la tribuna, decia en la sesion del Congreso de los Diputados celebrada el dia 17 de Noviembre de 1876: «¿Quereis hablar de la soberanía de la inteligencia cuando la razon demuestra que la inteligencia no puede ser patrimonio de ninguna clase; cuando la historia nos dice con los nombres de Sócrates, de Virgilio, de Plauto, de Cervántes, y de otros mil, que las clases inferiores de la sociedad han sido más fecundas que las superiores en inteligencia?»

*Juan Joaquin Winckelmann*, ese hombre congenial del espíritu helénico, cuya religion era el arte, nació en Stendal (Prusia) el 9 de Diciembre de 1717, siendo el único hijo de un pobre zapatero remendon. La ciudad donde corrió su infancia pudo despertar su aficion á lo monumental é histórico, sí, pero no su amor á la serena belleza helénica. Su choza paterna la habitaban la necesidad y la amargura, pero junto con ellas la piedad: *Winckelmann* honraba á los autores de sus dias durante su vida, y vendia sus libros, con tanta pena coleccionados, para emplear su importe en favor de aquel de quien

recibió el nacimiento, y para darle sepultura cuando muriese. El niño consiguió por sus esfuerzos, y por la munificencia de los que vieron su aplicacion, entrar en la Escuela Latina, donde se hizo el amanuense del Rector, que, siendo casi ciego, le proporcionaba ocasion de adquirir conocimientos por sí mismo. Como por instinto se sentia atraido hácia los griegos, hácia los Homero y Sófocles, hácia los Platon y Herodoto, y para conocer á éstos, y lleno de aquel afan de viajar propio de los descubridores, salió el jóven en 1735 para Berlin, donde fué recibido en el Gimnasio llamado de *Colonia*. Pero los estudios griegos, que tan elevado vuelo habian tomado en los tiempos de Melanchthon y de Erasmo, eran entónces escasísimos tambien en Berlin, y nuestro *Winckelmann* sabía ya más de lo que podia aprender en el Gimnasio. Sabiendo que en Hamburgo se vendia una preciosa Biblioteca que contenia tambien libros griegos; peregrinó á pié á aquella ciudad, hospedándose en las casas de los párrocos que encontraba en su camino, y cargado con los libros que habia comprado, gracias al socorro de sus huéspedes los curas, volvió á Berlin, de donde en 1736 pasó al Gimnasio de Salzwedel, y en 1738 á la Universidad de Halle. El estudio de la Teología le fué impuesto por sus protectores, miéntras que él prefirió consagrarse á las leyes y á la estética, y

el que al explicar el Herodoto parecia, segun decian los que le oyeron, inspirado por el genio, rompió ya despues de dos años trascurridos con la Teología, y despues de haber sido durante un año preceptor, dedicóse en Jena al estudio de la Medicina y de las Matemáticas. ¡Por qué senderos tan peregrinos habia de pasar el espíritu de aquel que debia fundar la ciencia de lo bello! Volvió á la vida de preceptor viviendo en Hadmersleben, cerca de Halberstadt, en casa del corregidor Lamprecht, con cuyo hijo, su discípulo, contrajo una amistad entusiasta y purísima que recuerda la de los modelos antiguos, la de Oréstes y Pílades, la de Sócrates y Alcibíades.

Desde 1743 á 1748 vivió cual rector segundo de la escuela de Seehausen la vida humilde de Diógenes, y miéntras que enseñaba á los niños el alfabeto, recitaba para sí, segun él mismo dijo, metáforas de Homero, como si fuesen oraciones sagradas, y sus queridos poetas griegos le acompañaban hasta en el Oficio Divino. Entre tanto su laboriosidad no tenía límites: viendo que en la escuela hacian falta ejemplares de autores griegos, los escribió él mismo con su letra hermosa. En 1748 trocó el martirio de Seehausen por el empleo de tercer bibliotecario en casa del Conde Enrique de Bünau, residente en Nöthenitz, cerca de Dresde, en cuyo

servicio trabajaba todo el dia copiando crónicas y la vida de los santos, miéntras que por la noche leia á su poeta favorito, el divino Sófocles. Ya podia vivir enteramente en el mundo de los libros, que hasta entónces le habia levantado por encima de la miseria de su posicion social; ya podia visitar una ciudad que recuerda las bellezas de Italia, la hermosa y poética Dresde, á quien los Augusto el Vigoroso, y Federico Augusto II, habian impreso el sello de su genio y de su cultura. Ya podia el pálido bibliotecario de Nöthenitz, que se consumia en el anhelo ideal hácia lo bello, entrar en la capital de Sajonia en el mundo del arte, en un mundo lleno de formas y de colores, de esplendor y de vida; en aquel suelo en que él, cual genio elegido, habia de pronunciar la palabra mágica, determinando el término verdadero y el asunto eterno del arte.

Horas enteras pasaba en la galería de Dresde, que desde 1753 guardaba la *Vírgen Sixtina* de Rafael, que pronto se vió rodeada de las perlas del arte italiano y holandes, de la *Noche* de Correggio y de los cuadros maestros de Palma, de Pablo Verones, de Rembrandt y de Van-Dyck. Ante estos lienzos aprendió á sumergirse en las obras del arte, hasta que parezcan como renacidas en el espíritu del que las mire.

Dresde, esa Aténas para los artistas, debia hacerse para *Winckelmann* la puerta que le condujese á Roma. Ésta habia sido su sueño eterno, é Italia se presentó á su genio como América al de Colon cuando no habia arrancado todavía el Nuevo Mundo de entre las olas del mar, pero cuando lo adivinaba ya y lo veia con los ojos del alma. El sabio Nuncio de Su Santidad el Papa, el que más tarde fué Cardenal y Secretario de Estado, el Conde de Archinto, conoció á Winckelmann en la biblioteca del Conde de Bünau, y admirando su conocimiento prodigioso de la literatura helénica, y comprendiendo el anhelo constante de su espíritu, le mostró el cielo de Italia como término de sus aspiraciones, con la única condicion de que ántes entrase en el gremio de la Iglesia católica. Dos años enteros resistió el sabio aleman, cuyo fuerte jamas habia sido la Teología, pero venció su amor ingénito á las pinturas, á las antigüedades, á la belleza que le brindaba en las obras del arte, y no viendo otro medio para llegar á Italia, donde se creia llamado por su instinto, por su vocacion, por Dios mismo, cumplió en 1754 los deseos del Nuncio haciéndose católico.

Pero ántes de viajar á Italia preparóse á sus expediciones artísticas, aprendiendo á dibujar en Dresde bajo los auspicios del pintor Oeser, y así éste

como sus contínuas visitas á la galería de Dresde, le inspiraron su primer escrito publicado en 1755: *Pensamientos acerca de la imitacion de las obras helénicas en la Pintura y en la Escultura.* En aquel libro, que resumia los estudios de muchos años, el hijo del pobre zapatero remendon de Stendal declaró la guerra á la intrusion del gusto frances en el arte, y amonestó á los escultores que estudiasen en vez de las copias los originales, que estudiasen, las obras griegas que los conducirian inmediatamente á la naturaleza bella, aquellas obras que, segun él dijo, se distinguen así en la actitud como en la expresion por una noble sencillez, por una grandeza tranquila, por una verdadera serenidad, y por primera vez presentó al mundo la *Vírgen Sixtina*, creacion del divino Rafael, y el grupo de Laoconte.

Inmenso era el efecto de su libro, por más pequeño que fuese su tamaño, no sólo en los centros literarios de Alemania, Leipzic, Berlin y Hamburgo, sino en París, donde salió á luz una traduccion francesa, y él mismo no desdeñó el artificio de hacerse el eco de las ideas de sus adversarios publicando una *Epístola* anónima contra su propio libro, á la cual contestó despues con una *Explicacion* de su opúsculo. Éste lo dedicó al Elector de Sajonia, quien, despues de haber recibido al autor en

audiencia privada, le dió una pension de doscientos thalers, y le dijo: «Ese pez ha de llegar al agua que le conviene.»

Lo que para el pez es el agua, era para *Winckelmann* el suelo itálico. Ya se habia concluido su educacion, y pronto verémos su actividad fecunda y pasmosa en el territorio de su verdadero talento, en la esfera descubierta por él mismo.

El 20 de Setiembre de 1755 salió para la ansiada Italia, y sin detenerse en otras poblaciones llegó el 18 de Noviembre á la que es la Universidad artística del mundo, la Ciudad Eterna. Miéntras los demas mortales se sienten en Roma al principio como aturdidos y abatidos por aquella copia inagotable de obras del arte, nuestro *Winckelmann* sacudió gozoso de sus piés el polvo de las bibliotecas, respirando libre entre las creaciones del arte que fueron el sueño de su juventud, y sumergióse atrevido en el mar de las nuevas apariciones, estando seguro de que las olas que bramaban por encima de su cabeza le refrescarian y le llevarian al puerto. El que en Alemania habia sentido el peso de una posicion inferior á su talento, se vió honrado en Roma, no sólo cual sabio aleman, sino cual «gran griego», por la amistad de cultos cardenales, por el trato de los Archinto, Passionei, Spinelli y Albani. Sobre todo, el último, el gran cardenal *Alejandro Albani*,

apasionado de las obras artísticas de la antigüedad, encontró en él un amigo indispensable, y á *Winckelmann* le parecia á veces que su amigo paternal, el Cardenal, compraba tantas obras del arte sólo para que él las analizase para la ciencia.

Ningun amigo del arte antiguo pisará áun hoy sin respeto y veneracion la *Villa Albani*, situada fuera de las puertas de Roma, aquella creacion comun de los dos amantes del arte helénico, aquel suelo sagrado así por sus recuerdos como por sus tesoros artísticos, formando un conjunto encantador con el parque y la casa de donde las miradas descansan sobre la verdura sombría de los laureles y sobre las líneas bellas de los Montes Sabinos.

Otro amigo de *Winckelmann* era el pintor aleman *Rafael Mengs*, residente en Roma, el cual, si no brillaba en el arte de su tocayo cúal estrella de primer órden, poseia al ménos el tesoro de una extraordinaria cultura espiritual, y tenía obligacion por los consejos y por la educacion de su padre de imitar á los antiguos. Tan íntimo se hizo el trato de ambos, del artista y del sabio, que no se puede decir cuánto haya debido el uno al otro. Por fin llevó *Winckelmann* á cabo en Roma lo que ya desde hace años habia llenado su alma: á él, que despues de haber bebido en la fuente pura de la poesía helénica, miraba las creaciones del arte lleno de

sentimiento vivo, lleno de entusiasmo ardiente hácia lo bello, lleno de devocion, se le revelaban de nuevo los simulacros heroicos, así como se habian aparecido á Homero y á Fidias, y le abrieron los labios para que pregonase su belleza ante el pueblo entero. «El arte, dice bien el profesor aleman Othon Jahn, se parecia á la hermosa princesa del cuento sumergida por un brujo en el sueño de la muerte y rodeada de monstruos que á cada cual le cierran el paso hasta que venga el caballero que hable la palabra que ha de romper el encanto salvando á la princesa, que despierta á nueva vida y que á él se une con lazos de dulce amor. Y este caballero fué *Winckelmann.*»

Lo fué por su *Historia del Arte de la Antigüedad;* pero ántes de hablar de ella he de decir todavía una palabra acerca del estado en que se encontraba en aquel tiempo la contemplacion del arte, y qué etapas habia de recorrer *Winckelmann* hasta que alcanzó el ansiado término abriéndonos el reino de lo bello en todo su esplendor.

Á mediados del siglo xv, cuando el florentino Poggio buscaba los vestigios de la antigüedad, no se encontraron en Roma sino cinco estatuas. Pero el seno de la tierra devolvió de buena gana los tesoros que guardaba para tiempos mejores, y si habian empezado á buscar bustos, monedas y piedras

talladas, sólo para conocer la fisonomía de hombres célebres de la antigüedad, acabaron buscando con entusiasmo las obras maestras del arte antiguo. Pero la Edad de Oro, en que los Rafael, Miguel Angel y Benvenuto Cellini renovaron en sus creaciones mágicas la belleza del arte antiguo, cedió pronto el puesto á un período de pedantería en que lo helénico estaba desconocido y en que no la belleza ni la importancia artística determinaban el valor de una obra del arte, sino la curiosidad que ella tenía para el anticuario. Llegó *Winckelmann*, el verdadero heleno, para salvar el arte de aquel cáos. ¡Con qué galas de poesía revestia su descripcion de las estatuas del Vaticano presentando en 1756 al mundo el *Torso de Belvedere*, el *Apolo*, el *Antinoo!* Despues empezó á escribir sobre la *Restauracion de las estatuas y de otras obras de la Antigüedad.* Dedicóse tambien á explicar en la lengua italiana *Puntos difíciles de la Mitología y de las antigüedades*, y á escribir sobre *El Arte ántes de los tiempos de Fídias.* Ademas se preparó á su gran obra *La Historia del Arte* por sus *Relaciones sobre los descubrimientos herculáneos*, que salieron en 1762 y 1764, como resultado científico de tres expediciones que habia emprendido para ver las excavaciones de Herculano y de Pompeya, aquellos testimonios de la antigüedad que, como por encanto, renacian ante

sus pasmados ojos. Otra ocasion propicia para hacer estudios especiales se la proporcionaba la invitacion de su amigo el Sr. Stosch de describir su coleccion de piedras talladas que se encontraba en Florencia. La descripcion de aquellas obras pequeñas del arte que abrazan, sin embargo, un círculo tan grande de las ideas más distintas ofreciendo á la fantasía y al espíritu el mayor espacio, la publicó en 1760 en frances, despues de haber permanecido nueve meses en la ciudad que el Arno baña y que se precia de los tesoros de los Médicis. Ademas escribió *Notas relativas á la arquitectura de los antiguos*, hablando del templo de Paesthum. Entre tanto, cada año creció más y más su *Historia del arte de là Antigüedad*, cuya idea surgió en 1757, y que salió en Dresde en 1764. Siguieron á ella en 1767 *Notas sobre la Historia del Arte de la Antigüedad*, pero jamas se satisfacia á sí mismo, á pesar de haber creado en aquella obra un monumento colosal del espíritu germano, enseñándonos que la belleza más alta se encuentra en Dios y que la nocion de la belleza humana se hace tanto más perfecta cuanto que ésta se presenta conforme con el Sér Supremo. La belleza perfecta, continuaba diciendo el sabio autor de la *Historia del Arte*, es *una*, pero vária en su unidad, y ella está por encima de cualquier significacion, así como el agua más perfecta que brota

del seno de la fuente es pura, sin color y sin sabor alguno. Esta belleza perfectamente pura está por encima de la naturaleza humana sujeta á las pasiones, y por lo tanto el arte ha de representar tambien la expresion. La más alta belleza humana no se encuentra en la realidad, sino en algunas partes. El artista, pues, que ha de representarla, debe observar esa belleza individual en sus diversas apariciones, para que despues por una creacion libre de su espíritu pueda representar la belleza ideal que no existe en la naturaleza. Y así como cada artista trata de cumplir aquella tarea en la medida de sus fuerzas, tambien cada pueblo trata de expresar la idea de lo bello segun su carácter nacional. Sólo á los helenos les fué dado representar la belleza en su perfeccion y variedad posibles. Y los rasgos de la historia del arte helénico los trazaba *Winckelmann* con un genio verdaderamente profético que nos inspira asombro, pues los trazaba en una ciudad que no le mostraba sino restos del arte romano, presentándole el arte helénico sólo en el reflejo de la imitacion que habia experimentado bajo la influencia de la cultura del Imperio romano.

*La Historia del Arte de la Antigüedad* en que Winckelmann evocó á la vida verdadera el arte griego desde el reino de las sombras del arte romano, es tambien un monumento insigne de lengua ale-

mana. Él nos creó, segun el ejemplo de los antiguos, una lengua modelo por su claridad significativa, por su sencillez y severidad, por su fuerza y dignidad, por su bellísimo ritmo y por lo que se ha llamado «su grandiosa quietud en el entusiasmo». Inmensa, pues, fué la influencia que ejercia sobre la literatura alemana, sobre los Lessing, Herder y Goethe, pero no se limitaron á eso sus grandes méritos, sino que, enseñándonos á apreciar el arte, cuyo desarrollo en un pueblo es el más alto y supremo resultado de toda su organizacion y cultura, é inaugurando una contemplacion de la antigüedad entera, que debia hacerse el fundamento de nuestra civilizacion, dió una direccion nueva á la inspiracion del espíritu humano, y «elevándose, segun dijo Schelling, en su tiempo en soledad grandiosa cual montaña gigante, parecia pertenecer ó á la antigüedad, ó á la edad cuyo creador era él mismo, la actual».

El nombre del gran *Winckelmann* se hallaba ya durante su vida en los labios de todos, como el de un sacerdote de la belleza, como el de un Colon del arte griego. Le prodigaron toda suerte de honores, y en 1763 obtuvo el empleo de Prefecto de las antigüedades de Roma.

En 1766 publicó un opúsculo anónimo titulado *Ensayo de una alegoría, sobre todo en el arte*, que

para decir verdad no está á la altura de sus otras publicaciones, pero éstas las coronó con sus preciosos *Monumentos inéditos*, escritos en italiano, que salieron en Roma en 1767, siendo la obra fundamental de la hermenéutica arqueológica, la obra fundamental de la mitología griega, que, segun él demostraba, ofrecia casi siempre los asuntos á las obras del arte antiguo, miéntras hasta entónces trataron de referir éstas á la historia romana.

Despues de haber creado tantos monumentos de su genio portentoso, queria volver á ver á sus antiguos amigos de Alemania, pero no debia verlos en la tierra: apénas pisó en la primavera de 1768 el suelo germánico, trató en vano de ahuyentar la profunda, la indecible melancolía que desde Augsburgo, desde Munich y desde Viena le impelia con lazos mágicos hácia su Roma querida, el mundo de los monumentos, y su mala estrella le condujo á Trieste, única ciudad en que creia poder aún vivir y donde debia encontrar su asesino. Así el hijo ilustre del norte-aleman duerme el último sueño en un suelo todavía germano, en la frontera de tres países, dirigiendo la mirada hácia Venecia, que se mira en las aguas del Adriático como una radiosa aparicion del Asia, hácia Italia, que se habia hecho su segunda patria, y encontrándose ante las puertas de Grecia, el país que no habia visto nunca,

pero cuyas flores más hermosas en la literatura y en el arte se habian abierto á sus ojos para que él las hiciese ver al mundo entero.

## XXXII.

### El poeta y crítico Gotoldo Efrain Lessing.

El poeta aleman que se penetró del espíritu de realidad emanado de la personalidad y de las hazañas del gran Federico, dejándonos por herencia la poesía de las acciones y de los caractéres sacados de la vida real; aquel cuyo obrar y pensar giraba sobre los dos polos de la verdad y de la libertad, y que fué un modelo de virtudes civiles, el carácter más varonil de la historia de nuestra literatura; el que tenía un saber vastísimo comparable al de Leibnitz; el vate que fué en la esfera literaria un reformador como Lutero en la eclesiástica, y que en su anhelo de limpiar el establo de Aujias de la literatura, conduciendo en él rios de nueva vida espiritual, se parece á un Hércules; el bardo que, acometiendo la empresa de volver á su pueblo, al país bendito de todo arte, mostrándole los tipos eternos de todas las producciones poéticas y artísticas, se asemeja á los varones ilustres de la antigüedad que

dictaban las leyes en el reino del gusto; el poeta que, viendo el mayor gozo de la existencia en el juego de todas sus fuerzas, en la investigacion incansable, en la lucha por los mayores bienes de la vida, prefirió, cual Aquíles, una carrera breve, pero activa, á una carrera larga, pero sin gloria, y que parece, cual otro Winckelmann, un jóven siempre aspirante; ese vate que fué á la par el padre de la crítica moderna y despues de Lutero el segundo creador de la prosa alemana, se llama *Gotoldo Efrain Lessing*. Él decia de sí-mismo en su *Dramaturgia*, quizá en un momento de hipocondría: «Yo no soy ni actor ni poeta. A veces se me tributa el honor de reconocerme como poeta, pero sólo porque se me desconoce. De algunos ensayos dramáticos que me he atrevido á hacer, no se debiera juzgar con tanta liberalidad. Yo no siento en mí la fuente viva que brota por fuerza propia levantando al aire sus raudales ricos, frescos y puros; yo he de sacarlo todo de mí mismo con violencia por medio de la meditacion. Yo sería muy pobre, muy frio y muy miope, si no hubiese un tanto aprendido á tomar, lleno de humildad, prestados tesoros extranjeros, calentarme con fuego extranjero y fortalecer mis ojos con los quevedos del arte.» Pero nosotros dirémos con Goethe: «El poeta queria declinar el título altivo de genio, pero sus obras se levantan contra él propio.»

Sus obras son pensadas como sentidas, son á la par estudio é inspiracion, y tienen esa frescura que difícilmente existe en los autores que conocen los artificios de la ciencia.

«La energía de su mente, dice el Sr. Rodolfo Gottschall, era tan grande, que producia hasta creaciones poéticas, que de otra manera sólo nacen por el instinto libre de fantasía genial.»

Nada caracteriza á *Lessing* mejor que sus propias palabras: «No la verdad que un hombre posee ó cree poseer, sino la pena sincera que ha empleado para alcanzarla, constituye el valor del hombre. Pues no por la posesion, sino por la investigacion de la verdad, se ensanchan sus fuerzas, lo que constituye su perfeccion, siempre creciente. La posesion hace indolente, perezoso, soberbio. Si Dios llevase en su diestra la verdad y en su izquierda sólo el vivo anhelo de la verdad, aunque con la añadidura de errar perpétuamente, y me dijese ¡Elige! yo me precipitaria humilde en su izquierda, diciendo: ¡Da, padre mio! Pues la verdad pura es sólo para tí.»

El que investigando siempre trataba de acercarse á la verdad, hasta que hubo alcanzado el más alto escalon posible, se hizo venerar como autor de *Nathan*, el poema clásico de la tolerancia, tanto que muchos judíos de Berlin y de Breslau, cuando el edicto del 11 de Marzo de 1812 les mandaba acep-

tasen un nombre cristiano, eligieron por suyo el nombre glorioso de *Lessing*.

Nació éste en Camenz (Lasacia) el 22 de Enero de 1729, de un ilustrado párroco luterano.

En la familia lessingiana la tolerancia era tradicional, y en un tiempo en que ésta fué todavía cosa rara, escribió el abuelo de nuestro poeta, Teófilo Lessing, una disertacion sobre *La tolerancia de las religiones*.

Siendo educado en la pequeña ciudad de Camenz, que por sus relaciones estrechas y su pedantería aumentaba su instinto natural de contradiccion y de sátira, llevó nuestro *Lessing*, en 1741, á la escuela de Misnia un amor á Plauto y á Terencio y una gran aficion al teatro que su primer maestro, el rector de la escuela de Camenz, llamaba una *escuela de elocuencia*, miéntras los teólogos no vieron en él sino una fuente de desmoralizacion profunda. Se comprende, pues, fácilmente que al jóven, que en 1746 pasó á la Universidad de Leipzic para estudiar la Teología, no le interesase ésta tanto como la realidad y la vida que conoció en el trato de la gente teatral, que su madre, participando de las preocupaciones de los teólogos, llamaba gente perdida. Y podria decirse que estudiaba en Leipzic el arte teatral con tanto celo como si hubiese de establecerse para él en aquella Universidad una cátedra consagrada

expresamente al arte de la declamacion. Teniendo una naturaleza dialéctica por excelencia, habia de dedicarse con predileccion á la poesía dramática, que en cierto sentido no es sino el desenlace dialéctico de una accion trágica ó cómica. Y si despues se hacía el mayor dramaturgo y poeta dramático, creando aquellas obras maestras que se llaman *Mina de Barnhelm*, *Emilia Galotti* y *Nathan el Sabio*, buena parte de eso se debe á su trato con los actores y al impulso que le daba el buen resultado de su primera comedia satírica estrenada en Leipzic en 1748 por la compañía de la célebre Neuber, y titulada *El jóven sabio*, fundándose solamente en sus observaciones del mundo pequeño de escuela que hasta entónces le habia rodeado. La Neuber le pidió otras composiciones teatrales, pero acertando con su buen instinto que ántes debiese ensanchar el horizonte de su conocimiento del mundo y de los hombres, salió á fines de 1748 para Berlin, donde á la sazon, á pesar de la predileccion del gran rey de Prusia por la literatura francesa habia despertado la vida literaria alemana.

En la ciudad que ántes resonaba sólo el ruido del tambor y que ya era la residencia del que fué llamado el filósofo sentado en el trono, vivia *Lessing* la vida de literato vagante, tratando á actore y á otros artistas y debiéndolo todo á sus propios

esfuerzos, á la energía de su carácter. Y quizá á los franceses que encontraba en la córte les habrá debido algo de la agudeza y de la claridad de su estilo. En 1749 publicó, en union de un pariente suyo, su camarada de Leipzic, el Sr. Mylius, una coleccion de piezas teatrales acompañada de una disertacion acerca de Plauto. Aunque entónces consideraba aún el teatro desde el punto de vista del clasicismo frances, aconsejó á los alemanes no imitasen sólo á los franceses, sino que estudiasen tambien á los clásicos antiguos y el teatro inglés y español, y ya entónces les hizo presente que el espíritu aleman tenía mayor semejanza con el inglés que con el frances, y que por lo tanto, el drama aleman debia formarse más por el drama inglés que por el frances.

En Berlin, en 1749, escribió tambien sus dos comedias *El Espíritu fuerte* y *Los Judíos*; proponiéndose en ambas expresar en forma poética una idea social y dándonos en *Los Judíos* el resultado de sus sérias contemplaciones causadas por la opresion vergonzosa de un pueblo que, segun él mismo dijo, ningun cristiano puede mirar sin una especie de respeto, porque de él han salido tantos héroes y profetas. *Los Judíos* que concluyen con las palabras que un noble baron dirige á un judío generoso: «¡Qué respetables serian todos los judíos si se pareciesen á V.!» Y con la contestacion del judío:

«¡Qué amables serian los cristianos si tuviesen las cualidades de V.!» Son como un preludio de la frase de *Nathan el Sabio*, aquel testamento dramático de Lessing: «Lo que á mí me hace cristiano para vos, eso os hace judío para mí.» En efecto, *Los Judíos* son como el huevo de que más tarde salió *Nathan*, miéntras *El Espíritu fuerte* es aquella pieza á que se refieren las palabras que Lessing escribió á su padre: «¿Qué diria V. si le prometiese escribir una comedia que los mismos teólogos no sólo leerian sino que la alabarian?»

El poeta, encargándose del *Apéndice literario* del periódico berlines *La Gaceta de Voss*, *debutó* tambien cual crítico, y ya sus artículos primeros revelaron su juicio acertado y seguro. De repente trocó en 1752 su residencia en Berlin con la de Wittenberg, donde escribió sus *Defensas de literatos desconocidos*. Pero despues de un año trascurrido regresó á Berlin, entrando de nuevo en la redaccion de la parte literaria de *La Gaceta de Voss*, y en 1755 escribió su tragedia *Sara Sampson*, que mereció una acogida entusiasta cual representacion de verdaderos afectos y pasiones. Desde 1755 á 1756 le encontramos en compañía de un rico jóven de Leipzic, viajando por el Norte de Alemania hasta Amsterdam, visitando las galerías, y en Leipzic, á donde volvió en 1756, halló en el autor del poema *La Pri-*

*mavera*, el mayor prusiano Evaldo de Kleist, un tipo de hermosa virilidad, que le sirvió de modelo para su figura dramática del mayor Tellheim.

La naturaleza dialéctica de *Lessing*, para el cual la quietud era la muerte, el silencio un tormento y el solitario retiro el sacrificio extremo, necesitaba siempre á hombres con quienes se entregára á polémicas literarias, y por lo tanto mantenia la correspondencia más animada con dos ilustrados jóvenes residentes en Berlin, el escritor judío *Moisés Mendelssohn*, en quien adivinaba un segundo Benito Espinosa, y el librero y autor de *Las cartas sobre el estado actual de las buenas letras de Alemania*, Nicolai, á quien, segun ha probado el Sr. Cárlos Biedermann, corresponde la gloria de habernos, aún ántes de Lessing, presentado al gran Shakspeare como modelo en desarrollar los caractéres de una manera más profunda. El asunto de las correspondencias de *Lessing* con dichos amigos era lo que llenaba todo su pensar, el drama, pero no consiguió todavía entónces penetrar hasta la nocion más alta de la belleza trágica, sino que en 1758, cuando sintiéndose atraido hácia la ciudad del gran Rey de Prusia, que era aún más rico de hazañas en la paz que en la guerra, hácia la ciudad en que el espíritu de observacion, de progreso práctico y de utilidad pública desde el Rey se trasmitia á todos los que le ro-

deaban, volvió otra vez á Berlin, uniéndose con sus amigos *Nicolai* y *Moisés Mendelssohn* para publicar *Cartas relativas á la Literatura*, apareció en la gloria de su talento crítico.

Las *Cartas sobre la literatura*, dirigidas á un oficial herido, que no fué otra persona que el mayor Evaldo de Kleist, brotaron del entusiasmo que encendió en los ánimos la guerra de los siete años y su héroe el rey de Prusia. En ellas las bellas letras descendieron desde el mundo de lo ideal y de los libros al suelo firme de la realidad, desde la esfera estrecha de sentimientos individuales al mercado de la vida. La célebre *carta décimaséptima* tiene por autor á *Lessing*, que de repente y como por encanto se muestra conocedor profundo y admirador entusiasta de Shakspeare, aquel genio que, segun dijo Lessing, lo debia todo á la naturaleza, y cuyo Lear y Hamlet tiene una sin igual fuerza sobre nuestras pasiones. En la *carta décimaséptima* rompió enteramente con el drama frances, y con la fecha en que la escribió data el período de su llena independencia y de su madurez varonil como crítico y poeta.

Despues de haber estudiado á Shakspeare y á los antiguos, y de haber escrito en 1760 la *Vida de Sófocles*, no faltaba sino estudiar aún más la vida práctica. «Quiero vivir más entre hombres que entre libros», escribió á un amigo suyo, el poeta Ram-

ler. Por eso aceptó, á fines de 1760, el empleo de secretario del general de Tauenzien, á la sazon gobernador de Breslau, y pasó de repente desde sus ocupaciones literarias á la escena de los mayores acontecimientos políticos. El resultado de su residencia en Breslau eran quejas y lamentos á causa de tantos oficios monótonos y triviales que habia de desempeñar, y su inclinacion hácia el juego de suerte que le servia de emocion agradable; pero tambien su excelente comedia *Mina de Barnhelm* y su obra monumental *Laoconte*, en que parecen haber trabajado á la vez la musa de la filosofía, la de la poesía y la del arte de lo bello. Su *Mina de Barnhelm*, que tiene por fondo histórico de su accion la guerra de los siete años y las relaciones por ella creadas, la sacó de la más fresca observacion de la realidad, de la vida inmediata, poniendo en la figura de Tellheim un monumento imperecedero á su amigo el mayor de Kleist, que habia muerto en 1759 de resultas de las heridas recibidas en la batalla de Kunersdorf. Goethe llamaba á *Mina de Barnhelm* la hija más genuina de la gloriosa guerra de los siete años, y tenía razon en el sentido de que, valiéndome de una frase del Franklin aleman, el socio de la Walhalla, *Justo Möser*: «Grandes acontecimientos, producen tambien grandes sentimientos.» Aquel tiempo, lleno de hazañas, formaba

caractéres individualizados; y *Lessing*, cuyos mejores años de virilidad coincidian con aquella nueva, con aquella grande época creada por el rey, que con sus dotes hacía felices á los pueblos sometidos á su paternal gobierno, ilustres y memorables sus dias, permanente y querido su recuerdo, no pudiendo ménos de merecer un tributo universal de admiracion y de gratitud, sentia con todo su corazon los poderosos impulsos de aquel tiempo, y sabía aprovecharse como poeta dramático de los motivos fecundos que él le ofrecia. Pero léjos estaba de su ánimo aludir en *Mina de Barnhelm* directamente á sentimientos políticos ó nacionales, y celebrar en la poesía la historia contemporánea. Lo que sí encontramos en su drama es el efecto inevitable que un tiempo tan rico de esfuerzos habia de tener sobre cada espíritu vigoroso. Goethe llamaba á *Mina de Barnhelm* tambien una comedia de esencia nacional, de esencia propia del Norte de Alemania. Y, en efecto, los caractéres de la comedia y las relaciones que representa, se fundan en la esencia alemana, en la especialmente prusiana, regenerada por el gran Federico; pero el elemento nacional de *Mina de Barnhelm*, de que hablan algunos críticos, apoyándose en la autoridad de Goethe, puede referirse sólo á la sencilla verdad de las figuras á quienes el poeta prestaba los mejores rasgos de nuestro carác-

ter, la naturalidad, la verdad, el sentimiento profundo. *Lessing*, el sajon, admiraba la energía de Federico, y habia de excusarse de su admiracion en Sajonia, porque el Rey de Prusia era el enemigo de aquel país; *Lessing*, el sajon, que felicitaba al rey prusiano, con motivo de sus cumpleaños, en poesías entusiastas que salieron en la *Gaceta de Voss*, sin que, por lo tanto, haya participado del entusiasmo especialmente prusiano de su amigo el poeta Gleim; *Lessing*, que por su nacimiento pertenecia á un país donde reinaba la divisa del despotismo: El *Estado es el príncipe*, no vacilaba en decir: «Yo no comprendo el amor á la patria», pues una patria alemana no existia todavía, y sólo los que nacidos en Prusia vieron las brillantes hazañas y la justicia de su rey, pudieron verdaderamente entusiasmarse en la grandeza de su monarca y de su patria.

*Mina de Barnhelm* es una comedia sana desde la escena primera hasta la última; la accion tiene lugar en el suelo seguro de un firme órden moral, y el desenlace se verifica por un acto de justicia del gran soberano, que no queria ser sino el ejecutor supremo de la ley. Así la comedia entera nos lleva á una atmósfera alta y pura.

Ella debia obtener los triunfos más brillantes en Berlin, donde como por instinto se comprendió la afinidad entre el espíritu de *Federico* y el genio de

*Lessing*. Pero no parece sino una anécdota lo que dice el Sr. Fink en su *Historia de la Música:* que el rey de Prusia se interesó tanto por *Mina de Barnhelm*, que compuso para ella una música militar.

Así como *Lessing*, durante su estancia en Breslau, subió cual poeta creador una escala más alta de contemplacion artística, lo hizo tambien cual estético y crítico en su *Laoconte* en que descubria las leyes psicológicas de las creaciones poéticas y deslindaba la poesía de las otras artes, llamando poesía preferente á la de las acciones, á la de la realidad.

El que fué reformador en la esfera del arte, como *Lessing* en la de la literatura, *Winckelmann*, habia dicho en 1755 en su obra *Pensamientos acerca de la imitacion de obras helénicas en la Pintura y en la Escultura:* «Los griegos, que así en la vida como en el arte, tenian el carácter de no sé qué grandeza, trataron de evitar la representacion de pasiones que traspasasen los límites de la belleza; y por lo tanto, en el grupo de Laoconte el que fué mortalmente herido por la mordedura de la serpiente, no tiene la boca abierta como si gritase, sino que su boca medio abierta indica que sólo da gemidos miéntras que el poeta romano, demostrando así la larga distancia que existe entre el arte modelo de los griegos y el arte romano, deja en su Eneida gritar á Laoconte.»

A eso contestó *Lessing* en la célebre obra que tiene por epígrafe el nombre de aquel sacerdote troyano, Laoconte. «Los griegos pensaron y sintieron como hombres naturales y representaron tambien en sus obras artísticas á heroes naturales. Por lo tanto los *poetas* helénicos dejaron á sus héroes gritar en todos los tonos: grita Filoctetes, grita Hércules, y hasta el dios de la guerra, herido por la lanza de Diómedes, da una gran voz, segun una frase de Homero, como diez mil guerreros. Pero existe una gran diferencia entre lo que puede y debe representar el *poeta*, y lo que puede y debe representar el *escultor*. Este no puede representar sino un solo momento determinado, y por lo tanto ha de elegir una situacion, la cual, aunque se la figure cual permanente, no tenga nada de impropia ni repugnante. Pero el gritar fijado para siempre se hace innatural, y ademas como señal de debilidad, causa repugnancia.

»En cambio el *poeta* nos pinta á sus héroes en varios estados, y entre ellos puede figurar tambien el gritar, y la idea momentánea del héroe se mitiga por la idea de la fuerza en que ántes ó despues le representaba el poeta.» «La diferencia del arte y de la poesía consiste, segun decia *Lessing*, en que aquél usa de formas y colores, es decir, de un material, encontrándose junto en un espacio determinado, miéntras ésta usa de palabras, es decir de to-

nos articulados, siguiéndose en el tiempo el uno al otro. Por lo tanto, el *arte* no puede representar sino objetos que al mismo tiempo se encuentran en el espacio el uno al lado del otro; miéntras la *poesía* puede representar sólo objetos que se siguen en el tiempo. Con otras palabras, el asunto natural del arte es el *cuerpo*, el de la poesía es la *accion.*»

Diciendo eso nuestro Lessing como poeta de la realidad, se dejó arrastrar por su celo reformador más allá de lo que debia, pues si la poesía fuese sólo la representacion viva de las acciones, si la poesía fuese sólo la poesía dramática, ¿qué sería entónces la lírica? Eso le dijo tambien Herder en sus *Silvas críticas.* Pero en aquel tiempo en que el drama, ese género más alto de la poesía, era tan poco cultivado, la exageracion de Lessing era casi benéfica.

En 1765 permaneció el autor de Laoconte una temporada en Berlin, donde sus amigos querian que se le nombrase bibliotecario privado del Rey, pero no se realizaron estas esperanzas, pues un frances sin reputacion ni mérito propio recibió aquel empleo, el cual, si *Lessing* le hubiera obtenido, hubiese puesto en relaciones íntimas á aquellos dos genios tan afines, que figurarán siempre entre las mayores ilustraciones del siglo. El año de 1767 vió á *Lessing*, no al lado del gran rey, sino

al frente de un teatro aleman fundado por una sociedad de patriotas y amantes del arte, el teatro nacional de Hamburgo, al que habia de dar como autor y dramaturgo el socorro de su nombre, de su genio y de sus experiencias. Escribió en pro de aquel teatro, en pro de los artistas, de los autores y del público, una serie de críticas teatrales que, formando la *Dramaturgia de Hamburgo*, se convirtieron poco á poco en una coleccion entera de tratados dramatúrgicos, y se hicieron un verdadero código del teatro aleman. Pero en la indiferencia del público estrellóse ya despues de dos años trascurridos, el teatro nacional de Hamburgo, y con él se concluyó tambien la *dramaturgia*. Un sentimiento amargo hizo exclamar al desilusionado poeta: «¡Qué idea tan cándida la de proporcionar á los alemanes un teatro nacional, *cuando los alemanes no somos todavía nacion alguna!* »

La *Dramaturgia de Hamburgo* se proponia, tanto como las *Cartas sobre la literatura*, destruir la influencia funesta que ejercia sobre la escena alemana el drama frances con su regularidad fria, con su retórica exagerada, sin que por eso Lessing haya querido sustituir á la regularidad de los franceses la falta de reglas, dejándolo todo al genio del poeta. «¿Cuáles son los fines de la tragedia?» pregunta Lessing y se contesta: «Ella ha de purificar las

pasiones de la compasion y del miedo.» Compasion y miedo; hé aquí, en efecto, los polos de todo interes trágico en el drama antiguo; pero lo que Aristóteles pidió con razon á éste, no es tambien la esencia del drama moderno. A Lessing le quedó desconocida la nocion de la culpa trágica; y eso lo extrañamos tanto más, cuanto que él mismo dijo: «El poeta dramático ha de desarrollar de los propios caractéres la accion.»

Despues de los tristes desengaños que habia experimentado en Hamburgo, retiróse Lessing como bibliotecario del duque de Brunswik á la soledad de Wolfenbüttel, en el polvo del mundo de los libros. Pero tampoco en éste podia resistir á la tentacion de escribir para el teatro, sumergiéndose en la profundidad del mar de las pasiones humanas, y terminó á principios de 1772 su tragedia *Emilia Galotti*, cuyo plan habia concebido ya hacía catorce años, y que áun hoy nos arranca los más calurosos aplausos, porque, en el teatro, llorar es el más noble aplaudir. *Emilia Galotti*, que hoy como siempre es aplaudida por el efecto hondo y patético que produce, por su brillante tecnicismo, por su diálogo animado y á veces epigramático, nos muestra una vez más el arte cumplido de su autor en el individualizar de los caractéres, y ella era como un rayo lanzado contra los príncipes que, viviendo en un torbellino de sen-

sualidad, se precipitaron de un frívolo gozo en otro de modo que Ramler la daba como epígrafe las palabras:

*Et nunc, reges, intelligite!*
*Erudimini, qui judicatis terram!*

Y Herder recordaba los versos:

*Discite justitiam moniti et non temnere divos!*

Pero la composicion de *Emilia Galotti* tiene el defecto de que ni la accion ni el desenlace son consecuencia del carácter de la protagonista.

Seis largos años descansó la musa dramática de nuestro poeta, pues éste se ocupaba en la polémica teológica y filosófica producida por su publicacion de los *Fragmentos de Wolfenbüttel*, que encendieron la gran lucha del racionalismo en la teología; pero cuando su Gobierno le prohibió continuar la polémica contra su adversario, el párroco de Hamburgo, Sr. Goetze, buscó otra cátedra en que defender sus doctrinas: se refugió en la esfera serena de la poesía diciendo: «ya veré si me dejarán predicar siquiera en mi antiguo púlpito, el teatro»; y escribió lo que llamaba no un drama, sino una poesía dramática, *Nathan el Sabio*. Léense en el borrador de un prólogo escrito para aquella pieza las palabras: «No conozco ningun lugar de Alemania donde Na-

than pueda estrenarse ahora. Pero ¡bendito sea el lugar donde primero se estrene! »

*Nathan*, el grande, el sin par drama de la tolerancia religiosa, el evangelio imperecedero de la humanidad, la flor peregrina de la poesía que encanta por su aroma espiritual, el canto de cisne, el testamento poético y sublime de *Lessing*, la creacion más alta de sus especulaciones filosóficas y religiosas, se estrenó, pero sólo cuando dos años habian trascurrido despues de la muerte del aútor, y al estrenarse en 1783 en Berlin hizo tan poca fortuna que parecian cumplirse los pronósticos de Lessing. Pero veinte años despues, un genio que tenía afinidad con el de Lessing, Schiller, lo puso en escena en Weimar, y desde entónces ese drama, que no es el de las pasiones, sino el de los grandes pensamientos y de los sentimientos nobles y verdaderamente humanos, culminando en las palabras de Nathan : «El cristiano y el judío, ¿son cristiano y judío ántes de ser hombres?» Ese drama, que puede considerarse cual magnífico monumento erigido por Lessing en honor de su amigo judío el filósofo Moisés Mendelssohn, ha continuado predicando en Alemania la tolerancia, y él habrá sin duda alguna contribuido á la emancipacion de los judíos en este país.

El heraldo *Nathan*, que pronunció lo que Lessing

habia meditado en sus coloquios familiares con Mendelssohn, ha de cumplir su mision benéfica tambien en España. Un distinguido escritor aleman, el señor Engel, dice en la Revista titulada *Almacen para la literatura del extranjero*, en el número correspondiente al 18 de Noviembre de 1876: «Creo que *Nathan*, trasplantado á la escena española y estrenado en un teatro de Madrid, produciria un efecto mayor que las más vigorosas demostraciones de la tan escasa extrema izquierda en el Congreso, y los discursos más ardientes de Castelar.»

Ya conocen los españoles algunas fábulas de Lessing por mi amigo queridísimo, el patriarca de los poetas españoles, D. Juan Eugenio Hartzenbusch: ¿cuándo conocerán tambien la joya de sus producciones, *Nathan el sabio?* Ya dije que éste fué el canto del cisne del poeta aleman. Despues de haber enterrado á su mujer amadísima, con quien vivió apénas un año, perdió su buen humor, se extinguió el fuego de sus ojos, y el gran poeta y pensador, que por sus modelos dramáticos y sus hazañas críticas, pertenece tanto al siglo XIX como al siglo XVIII, tendiendo la mano á los grandes corifeos de nuestra literatura, los Gœthe y Schiller, y que mereció ser llamado por Macaulay el primer crítico de Europa, murió en 15 de Febrero de 1781 en Wolfenbüttel, dejando á su nacion, como modelo eterno, la

grandeza y la libertad de su pensar y de su obrar, y su fama al mundo. La antorcha terrestre se la extinguió la muerte encendiéndole en cambio la que ha de brillar en resplandor eterno. La pátria alemana le honró con una estátua colosal, que se inauguró en Brunswik el 29 de Setiembre de 1853, y la *Walhalla* le cuenta entre sus héroes más ilustres.

## XXXIII.

### El padre de Fernan Caballero.

Fernan angelical, dulce amiga mia, sábia escritora, que cimentabas la ciencia en la fe y cifrabas la dicha en el ejercicio de la virtud y de la piedad cristiana, ya has ido á la patria futura, que está fuera de los umbrales de esta vida terrenal. De tu muerte, brioso paladin de la fe y de la moral, pintora fiel de cuanto genuinamente característico atesora el pueblo andaluz, se puede verdaderamente decir que ha sido la tarde de un hermoso dia. Ya se extinguió para el mundo el esplendor de tu genio extraordinario; descendiste al sepulcro rodeada de tres generaciones de que fuistes maestra, amiga y ejemplo; la sociedad, las letras y la religion lloran tu pérdida: la sociedad llora á la noble dama

española, que era la distincion personificada en el decir y en el obrar, como en el pensar, y que hizo preguntar al académico frances Mr. Vitet: «El autor de esas obras exquisitas ¿no era una infanta de España?» La sociedad llora á la en cuya actitud se unia la elegancia de quien ha pisado ricas alfombras con la sencillez de la que tiene á su corazon por guía y por norte á su conciencia, á la que nos pinta D. Francisco M. Tubino, diciendo: «En el rostro de Cecilia habia la candorosa armonía de una alemana, junto al fuego que el clima andaluz habia depositado en sus ojos expresivos y perspicaces como ningunos.» Las letras lloran á la que, á manera de los hermanos Grimm en Alemania, recogió en España un precioso ramillete de cuentos populares; á la que Hubbart llamaba el Chateaubriand femenino, por haber sido tan mística, apasionada y batalladora como él; á la cuyas hermosas, cuyas populares novelas, traducidas á todos los idiomas de la Europa culta, celebradas con aplauso en el hogar de las familias honradas, nos cautivan por su gracia y ternura incomparables, por su sencillez y su elocuencia, por su magnífica galería de tipos tan variados como pudo trazarlos el nunca bastantemente alabado Breton de los Herreros, por los vigorosos claros y oscuros con que reproducia las escenas más típicas de la vida andaluza, por aquel colorido que

no hubiera despreciado el inimitable D. Ramon de la Cruz, en fin, por su encantadora pintura narrativa, siendo alegres como el cielo de la espléndida Andalucía que las inspiraba, tristes como las rondeñas, llenas de balsámico olor como los cármenes de Granada, frescas como aquellas tranquilas aguas llenas de aquella fantasía oriental que dejaron los árabes infiltrada con su sangre en el suelo español y animadas como la feria de la poética ciudad de Sevilla, la de las flores, la de las cancelas, la de los patios con columnas, la de los cuadros de Murillo. La religion está verdaderamente de duelo por aquella cuyas obras no son más que el reflejo puro de un alma mística y creyente. Todo un pueblo siente en su seno el gran vacío producido por la muerte de su Fernan Caballero, pero en tus obras inmortales queda un rayo de tu alma, esa alma que queria tender el ala majestuosa á otra esfera de luz, de paz y de amor. Sobre tu ataud cayeron las lágrimas de la veneracion: él encierra los mortales despojos de la escritora cristiana, de la eminente cantora de Andalucía, la esclarecida anciana que en vida supo rodear de una aureola de gloria el simpático pseudónimo de *Fernan Caballero*, y que por nombre real y verdadero era *Cecilia Boehl de Faber de Arron de Ayala.*

Apénas los sevillanos habian pronunciado el su-

premo adios, el adios del gran viaje, en aquella tumba que iba á cerrarse, y sobre la cual, en lugar del olvido, esa reagravacion de la muerte, se cernerá siempre el recuerdo, esa prolongacion de la vida, porque España, la tierra que tanto amabas, no echará nunca un sudario sobre el rostro de sus muertos queridos; una reunion de poetas y literatos hispalenses, celebrándose por iniciativa y en el domicilio del distinguido vate D. José Lamarque de Novoa, resolvió honrar tu memoria con un monumento público, aunque no lo necesita aquella cuyo recuerdo augusto quedará en el mundo como un diamante fúlgido en el cielo.

*Fernan*, á quien no acierto á nombrar nunca á secas sin decir algo de la admiracion que me mereces; tú, que residiendo en una habitacion del régio alcázar sevillano con que en 1856 te brindó doña Isabel II, á mí tambien me parecias una infanta y el buen genio de la ciudad de San Fernando; tú, á quien hubiera querido volver á visitar en la morada que te vió morir, en la calle de Don Juan de Búrgos, «teatro de la modestia y del apartamiento, como la llama D. Francisco M. Tubino, verdadera casa española, sencilla, silenciosa, clara, con las paredes blanquísimas y los suelos brillantes de limpieza», y donde los jazmines y rosales de tu jardincillo merecian tus inteligentes cuidados, así co-

mo los niños inocentes, á los cuales decias con Víctor Hugo: «¡Oh! no os apresureis á madurar vuestros pensamientos! Gozad de la mañana. Son vuestras horas flores, unas á otras enlazadas; no las deshojeis ántes que lo haga el tiempo»; déjame á mí rendirte un tributo de veneracion, bosquejando la necrología de quien eras copia fiel y á quien profesabas el amor más apasionado, tu *padre.*

La vida de *D. Juan Nicolás Boehl de Faber*, padre de *Fernan Caballero*, tiene un encanto singular, porque es la de un comerciante romántico, tan ilustrado como lleno de fantasía; de un mercader literato que, habiendo sido educado para el comercio, pero sintiendo las cadenas de aquel estado del todo mecánico, se consagró con toda la viveza de su espíritu, como si fuese un literato de profesion, á las bellas letras, primeramente al romanticismo y despues á la primitiva poesía castellana, y que compartiendo su amor entre sus dos patrias, Hamburgo y España, llevando á su nueva patria la libre contemplacion crítica propia de los alemanes desde los tiempos de Lessing, y aquel sentimiento de lo bello, aquella naturaleza impresionable que caracteriza tan bien á la nacion alemana, fué en la Península, no sólo el restaurador de la antigua poesía nacional, sino que rehabilitó á Calderon, defendiendo él, el aleman, la causa del gran castellano contra

los mismos paisanos de éste, y logrando por fin emancipar el teatro español del imperio del neoclasicismo hinchado que á los españoles les habia impuesto la política francesa.

Era tanto en él el amor á la poesía, que decia: «Para adquirir un solo romance español, podria sufrir hambre durante ocho dias contínuos.»

La memoria de Boehl de Faber ha de quedar en la literatura española, y vive tambien en la alemana, pues el insigne Joaquin Enrique Campe, preceptor de los hermanos Guillermo y Alejandro de Humboldt, él que fué á la vez pedagogo, sabio y poeta, el que guardó del olvido la tumba de Lessing en el cementerio de Brunswik poniendo sobre ella una piedra; el que ofreció su casa al gran filósofo Kant y cuyo trato derramó no sé que esplendor de amor y de alegría, el que á sí mismo puso el epitafio: «Aquí yace el que plantaba árboles en los jardines y en las selvas, palabras en la lengua y virtudes en los corazones de los jóvenes», retrataba á Boehl bajo el nombre de Juan en su famosa novela *Robinson el menor*, floron más bello en la envidiable corona que á Campe le ofrecieron sus escritos para la juventud.

Boehl de Faber y su célebre hija; él aleman de nacimiento y de corazon, pero español por sus vínculos de familia y sus estudios; ella alemana por

su educacion, pero española de corazon, se asemejan en lo que para ambos nada era tan sagrado como la religion del cielo, la fe; ambos tenian ese calor del corazon que vale más que el de las alfombras y el de las estufas; ambos eran románticos hasta la médula de los huesos, y por romanticismo entendieron la compenetracion del elemento occidental por el cristianismo; ambos amaban á la España antigua, á ese grandioso modo de ser, á ese espíritu á la par alto, noble, gracioso, delicado y alegre; ambos se refugiaban en los limbos de lo pasado, y al paso que el padre descubrió los tesoros que la literatura española guardaba escondidos, la hija, como dice bien Antonio de Latour, «la que no gustaba de revoluciones, habia hecho una, sin saberlo, en la novela española. En efecto, exceptuando el *Quijote*, que no es sólo la novela de España por excelencia, sino que es la España misma, el país de Quevedo y de Hurtado de Mendoza no poseia más que la novela picaresca, la que se resuelve en las profundidades de las costumbres populares. Por el esfuerzo sólo de una imaginacion noble y elevada, por todos los recursos de una observacion delicada y segura, por este arte de ver bien y decir mejor, que es el dón natural de las mujeres superiores, Fernan supo llevar este cuadro vulgar de la existencia humana á la altura de un drama, á la vez

casto, atrayente y apasionado, y alzarlo hasta el ideal de las situaciones ordinarias de la vida.» Si habia una diversidad entre el padre y la hija, consistia en que aquél no rindió homenajes sino á la *naturaleza poética*, latiendo su corazon sólo por las almas hermosas, pero estando frio ante la primavera y la hermosa naturaleza, pues ésta no era, en su sentir, sino una ilusion: «la naturaleza, segun él dijo, es del todo insensible, el sol luce así para los malos como para los buenos, y al criminal le lucen las estrellas lo mismo que al hombre de bien.»

*Juan Nicolás Boehl de Faber* nació en Hamburgo el 9 de Diciembre de 1770, siendo el hijo mayor del mercader Juan Jacobo Boehl y de Cecilia Lütkens.

Su educacion, como la de sus hermanos, fué encomendada á Joaquin Enrique Campe, que fijó su residencia cerca de Hamburgo en el llamado «Grüner Deich», reuniendo allí un círculo de alumnos que alcanzó celebridad europea por su *Robinson*, aquella novela que, fundándose en la de M. Defoe, nació de las conversaciones del maestro Campe con sus alumnos, y siendo traducida al latin, al griego moderno y al ruso, salió en 1872 en Alemania, en su octogésima segunda edicion. No podria figurarse comercio más íntimo que el que reinaba entre el padre Campe, su esposa y sus alumnos: comprén-

dese, pues, que el recuerdo de aquellos años bienaventurados se grababa en el corazon de Juan, que no dejaba de mantener áun en el extranjero con el que era su maestro y segundo padre, una correspondencia vivísima.

A principios de 1783 se volvió á la casa paterna, y se perfeccionó en 1784 en Inglaterra en el estudio del inglés y del frances, hasta que en el siguiente año entró en la casa de comercio que tenía su padre en Cádiz. Pero su primera impresion en este país meridional y encantador no fué muy grata, porque, como protestante, habia de sentirse doblemente extranjero en la tierra clásica del catolicismo; pero pronto empezó á disfrutar la vida alegre del Sur, y á la Andalucía le debió tambien su dulce compañera. Desde Cádiz tuvo la satisfaccion de poder anunciar á su maestro Campe una edicion española del *Robinson*, y en la misma ciudad tuvo en 1791 por compañero á su hermano Antonio Amadeo, que se dedicaba tambien al comercio. En la primavera de 1796 se unió á la que conocia hacía ya seis años, Frasquita de Larrea, ingeniosa hija de una irlandesa, que habia recibido una esmerada educacion en Inglaterra y se habia familiarizado con la lengua francesa por una larga estancia en el suelo frances. Sólo el aleman no lo pudo aprender. De aquel matrimonio con una dama andaluza de tez morena, de ca-

bellos negros, de ojos hermosos, de temperamento alegre, de dotes excelentes y de ideas románticas, salió *D.ª Cecilia*, que, segun dice un folleto aleman, impreso cual manuscrito en 1858 en la oficina de Brockhaus (Leipzic), bajo el título de *Ensayo de una biografía de Juan Nicolás Boehl de Faber*, nació á principios del año 1797 en Suiza, á donde Juan habia conducido á su jóven esposa y su suegra en el otoño de 1796. La ciudad de *Morges*, situada en el canton de Vaadt, en una ensenada del lago de Ginebra, puede estar orgullosa de haber dado un genio tan fecundo. Esa gloria no corresponde ni á Cádiz ni al Puerto de Santa María, como creian algunos escritores españoles, miéntras otros aseguran haber oido decir á la misma Cecilia que nació en un buque, cuando sus padres viajaban por mar. Mas lo cierto es, segun dice *La Ilustracion Española y Americana* del 8 de Junio de 1877, que en *Morges* se halla la correspondiente partida de bautismo, de la cual consta que D.ª Cecilia vió la luz del mundo en 24 de Diciembre de 1796.

Vivir con su familia en una modesta casa de campo al lado de sus segundos padres, hé aquí el anhelo de Juan; pero cuando intentaba realizar este proyecto y con su mujer y su suegra pasaba el verano de 1797 en Brunswik, donde entónces vivia Campe, y en Hamburgo, vió que estas dos plantas exóticas

no podian aclimatarse en el suelo germano, y sintió que sus compañeras gimiesen en el retiro donde él mismo, si hubiese estado solo, hubiera sido del todo feliz.

Antes de llegar el invierno regresó á Andalucía, que ensancha el corazon, aumentando aquel hermoso clima la fuerza corporal y espiritual. Allí continuó gozando del trato de su hermano Amadeo, que entre tanto se habia casado con una alemana, y siempre le tenian ocupado, ademas de los negocios, los estudios, así los matemáticos y químicos como los estéticos, arquitectónicos y lingüísticos, y su facultad ingénita de trasportarse de la penosa realidad á un mundo ideal, habia de prestarle fuerza en el momento en que, á principios del nuevo siglo, vió, uno tras otro, sucumbir de la fiebre amarilla á su hermano, su compañero fiel en la tierra extranjera, á quien habia considerado cual cabeza de su casa de comercio, y á su cuñada. Entónces el que sobrevivia habia de trabajar más que nunca, sobre todo cuando en 1802 fué nombrado cónsul de Hamburgo, y en 1807 cónsul general anseático por todo el reino de Andalucía. A veces el mercader se convertia en literato: ya habia conocido el centro de sus aspiraciones, ya empezaba á estudiar la antigua literatura española, así á los poetas como el teatro. Y acerca de éste escribió en castellano algunas car-

tas, que vieron la luz en un periódico de Madrid, llamando la atencion de todos los literatos de España. «Un amigo mio, escribió el modesto autor de aquellas brillantes epístolas que no hubieran despreciado las primeras plumas españolas, me ha dado el chasco de darlas á la estampa. Viendo que mis colegas los comerciantes, segun su costumbre, me embromasen demasiado por ellas, he guardado las otras para mejor osasion. Sin embargo, no faltan hombres inteligentes en Cádiz, y á algunos amigos logré hacer aceptable la nueva estética de Kant y de Schiller.» Lo que aumentaba el interes del comerciante literato en sus estudios españoles, era el preciosísimo idioma castellano, tan apto para cada género de composiciones, usando para cada cual palabras y frases diferentes, y tan abundante, no sólo en refranes, sino en metáforas originales y en toda suerte de juguetes de vocablos. A pesar de todas estas ocupaciones, creció de dia en dia su nostalgia, y proponiéndose hacer otro ensayo de trasplantar á su familia á Alemania, compró en 1805, desde Cádiz, la finca Goerslow, situada en Mecklemburgo, á orillas del lago de Schwerin. A fines de 1805 marchó á su patria queridísima; pero viendo otra vez que su mujer, esa delicada flor del Sur, no prosperaria nunca en el Norte frio de Alemania, la dejó regresar con sus dos hijas menores á España, mién-

tras él, Cecilia y Juanito, su único hijo varon, permanecieron en Goerslow. Como propietario de Mecklemburgo, se hizo noble, añadiendo á su nombre el de su padrastro M. de Faber. En ningun momento más crítico y más triste para Alemania hubiera podido regresar á la ciudad de su nacimiento: esa era la hora en que los franceses ocuparon á Hamburgo. Entónces los cantos alemanes de la Edad Media y el estudio de los poetas germanos tan candorosos y sencillos del siglo XVI y XVII, constituyeron el centro de la existencia del solitario de Goerslow, que ademas se consagraba á la agricultura y á la educacion de su hijo Juanito, miéntras la inteligente Cecilia fué educada en Hamburgo.

Boehl de Faber continuó viviendo tambien en la primavera eterna de la poesía castellana, haciéndose por el estudio de tantas obras maestras compatriota de la nacion española. Despues de haber reunido en sí los rayos más puros de la cultura ibérica, ¿qué le restaba en el retiro de su vida bucólica sino abrazar tambien aquella religion que en otro tiempo era el soplo, el color, el sér, la inspiracion, la vida de las naciones de Europa, y por la cual España luchó contra los mahometanos durante siete siglos, hasta arrojarlos al otro lado de los mares? Imitó, pues, el ejemplo del conde de Stolberg, cuya

conversion le habia ocupado largo tiempo, y siendo ya católico, volvió en 1813 con toda su familia, que se habia unido con él en 1812, á España, que desde entónces no debia abandonar más.

El filósofo de Goerslow volvió á ser en Cádiz el comerciante español, y siguió siendo el amante de la poesía, el apasionado del romanticismo. Cuanto mayor era la aversion que tenía contra los afrancesados españoles de su tiempo, tanto más se entusiasmó por los héroes de la antigua poesía castellana y por las preciosas obras del autor de *El Alcalde de Zalamea*, el gran dramático cuyo nombre vivirá en tanto que los hombres busquen como ideal de sus aspiraciones el cumplimiento del deber por la virtud y el honor. Trabajando para la posteridad, Boehl de Faber redobló su persona.

Entre tanto su hija *Cecilia*, que despues se hizo la tan halagüeña como fecunda escritora de escenas rústicas, de dramas populares, y que escribió tambien en aleman una novela titulada *Sola*, que se publicó en Hamburgo, se enlazó en 1816 con el capitan de granaderos Planelles, á quien siguió á Puerto-Rico, pero no bien hubieron desembarcado los esposos, cuando Cecilia quedó viuda, amparándola el Capitan general, en cuya casa estuvo la jóven dama hasta que en compañía de una familia distinguida regresó á la Península, donde compartia

con su padre, no sólo todos sus intereses espirituales, sino tambien sus gratos recuerdos de la infancia en el lago de Schwerin, que les parecia cual sueño encantador. La anciana abuela de Cecilia hubiera querido fijarla en Hamburgo, pero ella habia prometido ya su mano á un sevillano á quien conoció en su infancia, el Marqués de Arco-Hermoso, con quien se casó en 1822. Falleció éste en 1835, y más tarde contrajo esponsales con el abogado y despues cónsul D. Antonio Arron de Ayala, residiendo sucesivamente en Jerez, Puerto de Santa María, Chiclana y Sanlúcar de Barrameda. No tuvo hijos la que tanto interes sentia hácia los niños, esas encantadoras criaturitas salidas misteriosamente en el éxtasis de un beso de amor y adheridas al corazon de las madres por la naturaleza, como el boton de rosa que, despues de un sueño, se descubre bajo el rocío de la mañana.

Pero no perdamos de vista á *Boehl de Faber*. Este escribió en 1819 su *Floresta*, una coleccion de composiciones líricas españolas del siglo XVII que fué impresa en 1821 en Hamburgo, siguiendo en 1822 el tomo segundo y en el año siguiente el tercero y último que se publicó en 1825, conteniendo el primero lo que más habia cautivado al colector, el segundo lo que satisface más el gusto general, y el tercero, lo extraño y extraordinario. La *Floresta*

es un espejo fiel de todo aquello que es más peculiar á la nacion española en todas sus manifestaciones.

Ella abrió á Boehl las puertas de la ilustre Academia Española, que le nombró académico honorario. En 1832 vió la luz en Hamburgo otra obra suya titulada *Teatro español anterior á Lope de Vega*. Continuó tomando parte en lides literarias, y con el mismo gozo con que á orillas del lago de Schwerin se habia consagrado á meditaciones filosóficas, se ocupó despues en el Puerto de Santa María de la vinicultura, como director de una casa británica de comercio de vinos. Allí en un patio de naranjos y de granados, rodeado de sus hijos, saludado por los gorjeos de las aves que á sus siempre abiertas ventanas acudian, y acariciado por las auras aromáticas, se complacia en leer y soñar, no envidiando á nadie. Despues de pasada la edad de oro de la literatura alemana con los hermosos años de los Goethe, Schiller y Tieck, las producciones germanas no le gustaban, en el romanticismo frances echaba de ménos la moderacion y la nobleza; tampoco podia ser de su agrado la política española, y su alma cansada ansiaba los campos de paz y de bienaventuranza. Morir no es más que cambiar de domicilio, ó como decia el aleman Logau: «Al abandonar el mundo muriendo, dejamos el lugar, pero no la vida.» Eso lo dijo tambien *Boehl de Fa-*

*ber*, que extinguiéndose suavemente en 9 de Noviembre de 1836, rindió á la naturaleza el tributo de la vida.

¿Qué diré de su hija *Cecilia* que no haya dicho ya la prensa europea acerca de la autora de *La Gaviota*, *Clemencia*, *La Familia Alvareda*, *Callar en vida y perdonar en muerte*, *Lágrimas*, *Elía ó la España treinta años há*, *El Último consuelo*, *¡Pobre Dolores!*, *La Estrella de Vandalia*, *Un verano en Bornos*, *Simon Verde*, *Justa y Rufina*, *Deudas pagadas ó Un episodio de la guerra de Africa*, *Vulgaridad y nobleza*, *Un Servilon y un liberalito*, etc., y que concluyó su ameno repertorio con la preciosa novela *Estar de más*, y con un ramillete de *Cuentos*, *oraciones*, *adivinas y refranes populares é infantiles*, siendo saludada con entusiasmo en Alemania por el eminente escritor Fernando Wolf como la que hacia más de veinte años se habia colocado en el primer rango de los genios de la España contemporánea?

En 7 de Abril de 1877 entregó su bella alma á Dios, despues de haber vuelto á ver á España tal como ella se complacia en presentarla á Europa en sus inimitables novelas, y despues de haber oido con sumo placer dos años hace el magnífico repique de la catedral de Sevilla con motivo de haber sido proclamado D. Alfonso XII Rey de España, y en-

tónces á ella le parecia que las campanas repicaban solas y por su propio impulso.

*Cecilia Boehl* (*Fernan Caballero*) no era una infanta, pero una infanta de España, la Duquesa de Montpensier, estuvo á la puerta de su cuarto, con una vela en la mano y tiernas lágrimas en los ojos, el dia en que se le administraron los Santos Sacramentos.

Para que algo bueno haya en este pobre artículo, y para que resuenen una vez más las simpáticas palabras de aquella boca cristiana, copiaré á continuacion lo que D.ª Cecilia me comunicó al visitarla en 1869 en Sevilla: «En Medina Sidonia hay un hospital, tiene por nombre: *Amor de Dios.*

»En un nicho á la puerta hay una linda efigie del Niño Dios, que tiene en la mano una demanda y al pié estos versos:

»Cristiano, por tí encarné
En el seno de María,
Por tí en Belen un dia
Cual tierno infante lloré;
Por tí en la Cruz espiré
Burlado del Judaismo,
Por tí descendí al abismo,
Y si ves que pido aquí,
No creas que es para mí
Que pido para tí mismo.»

## XXXIV.

### La Virgen en la poesía alemana de la Edad Media (1).

Á LA MEMORIA DE FERNAN CABALLERO.

¿Qué se ha hecho de Sevilla, la del rio alegre y bullicioso, donde las flores de los jardines saturan la atmósfera suave y trasparente con el más delicioso de los aromas, donde el sol radiante, que fué

(1) Ya sabe el ilustrado lector que el pensamiento de la *Walhalla* consiste en presentar los varones insignes que están ó debieron estar en el monumento del mismo nombre levantado por Luis I, y en dar una idea de la cultura germana. No estuvo, pues, fuera del cuadro el primer capítulo de este tomo, en que hablaba de los maestros Guillermo y Estéban, de Van Eyck, de Holbein y de las Vírgenes que éstos pintaron. Y el capítulo á que acompaña esta nota está asimismo dentro de la idea del libro, pues es un complemento necesario del artículo referente á los pintores de la Vírgen, contando los héroes del artículo presente lo que aquéllos pintaban, y quien, como *Conrado de Wurzburgo*, el más inspirado de los vates de María Santísima, depositaba una ofrenda de aromáticas flores, una bellísima sarta de perlas á los piés del tipo más ideal y perfecto que ha podido concebir, no ya la imaginacion, sino el sentimiento humano, mereciera, por cierto, brillar en la suntuosa *Walhalla* del rey Luis, y ha de ocupar un lugar privilegiado en la obra consagrada á la cultura germana, en la que han de figurar, no sólo los *Minnesaenger*, sino tambien os *poetas de la Vírgen.*

tambien el de Murillo, vivifica el corazon, donde las constelaciones son rosas de luz que hermosean, poetizan y embellecen el celeste manto de la noche? ¿Qué se ha hecho de la reina de Andalucía en ese mes de Abril, que es el poema de las flores, el libro perfumado de la primavera, la salutacion del Creador al universo? ¡Ay! Tú la abandonaste por siempre, ¡dulce *Fernan!* trocando el eden de Sevilla por la Jerusalen celeste! Se ha extinguido tu nobilísima existencia, cerráronse las puertas de tu alma; pero jamas los acentos de tu musa cristiana dejarán de hacer vibrar las cuerdas de mi corazon, y en tí que brillarás eternamente entre las escritoras españolas, desde sor Juana Ines de la Cruz, hasta doña Gertrúdis Gomez de Avellaneda, amo y amaré á la inspirada *alemana-española*, honra de Sevilla, honra de España, honra del pueblo que tiene en cada piedra un recuerdo de su magnificencia, en cada cumbre un episodio de su inmortal historia.

Recibirás en la tumba el tributo de las lágrimas y las oraciones de los que acertadamente creen que es deber del poeta sembrar las buenas ideas y llevar la calma al corazon. Déjame á mí, compatriota tuyo, echar tambien una flor sobre tu tumba, dedicando á tu memoria este artículo consagrado á los *poetas de la Vírgen*, pues me imagino ver á éstos formando un

coro luminoso por saludar á la que rendia culto tan entusiasta á la patrona de España, y que, siéndoles prohibido á los serenos en estos tiempos de revolucion empezar la cancion en que indicaban la hora con la invocacion á la Vírgen: *¡Ave, María Purísima!* consiguió por una sola palabra dirigida al Ayuntamiento hispalense que se restableciese aquella piadosa costumbre, que existia desde hace siglos para júbilo de todos los católicos y para consuelo de los enfermos. Tú describiste, *Fernan*, la alegría y emocion inefables que sentian todos al oir otra vez la santa salutacion: *¡Ave, María Purísima!* Muchas personas salieron de sus casas para felicitar á los serenos; les estrecharon las manos, los abrazaron. Reinaba una efusion y un entusiasmo casi general, y hubiesen tañido las campanas de la Giralda, las de las parroquias y de los conventos, si la poblacion hubiera sabido de antemano que volverian á oir esta santa salutacion: *¡Ave, María Purísima!*

A tí, pues, *Fernan*, amante, como el que más, de la Vírgen, dedico este pobre artículo marial. ¡Ojalá que tu nombre querido y bendito le dé colores y aromas!

---

Con la *Vírgen*, esa figura más poética,—ya que no la más grande,—del drama que empieza en Belen y termina en el Gólgota, he empezado estos artículos, que desde el poético Rhin remití á la tierra clásica de la Vírgen, al pueblo cuya historia cuenta un catálogo de héroes formados al calor de las ideas de *religion y patria*, sin las cuales no se hubieran concebido esos rasgos heroicos, que tantas veces sellaron con indelebles timbres la altivez de la raza española.

Y con la *Vírgen* terminaré tambien este tomo, hablando de los sonoros cantos que la Madre de Dios, la Madre piadosa y querida, cuya virginal diadema lava las culpas cual milagroso Jordan; la Vírgen, que estando sola en su profundo pesar sobre el Calvario, llorando en la Cruz en que veia enclavado á su Hijo, redimió con su dolor un mundo, despertaba en la lira de los poetas alemanes de la Edad Media, en cuyo corazon tuvieron un santuario sagrado esos sublimes principios de *religion y patria*, único estímulo que crea los grandes caractéres, y único resorte que alienta las grandes virtudes.

Hablemos, pues, de los cantos alemanes á que la Vírgen prestaba grandeza y bondad, y que son como las primeras florecillas de la primavera depositadas al pié de los altares de María Santísima.

A ésta la prestaron nuestros antepasados los atributos míticos de la diosa germánica *Holda*, que vivia en la tradicion popular cual *Frau Holle*, sér celestial que abraza la tierra, dándola las nieves, las benéficas lluvias y los dorados rayos del sol. Asimismo la Iglesia venera á María de las Nieves, é implora á la Vírgen dé la lluvia al campo, sobre todo en el mes de María, el de las embalsamadas auras y de los bellísimos crepúsculos, el dulce Mayo, en que los arpados poetas de las florestas entonan su himno de gratitud al Omnipotente. Y así como la diosa Holda amaba la estancia en los pozos, tambien á María, que denominan: *estrella del mar*, *pozo vivo*, *fuente de toda bondad*, y á que el Cantar de los Cantares (1) apellida *pozo cerrado*, como símbolo de virginalidad, se la vió á veces, segun dicen las leyendas alemanas, en los pozos, curando á los que bebiesen en el agua donde estaba la imágen sagrada. Así lo dice una leyenda referente á Maríabrunn (Pozo de María), junto á Viena. Los antiguos germanos, que rendian culto á los árboles, siendo el tilo el árbol sagrado de la diosa *Frouwa*, colgaron de un árbol la imágen de María Santísima, y dicen muchas tradiciones que la que es la Madre del Salvador del mundo, la corona de los santos, el

(1) *Cantar de los Cantares*, cap. IV, vers. 13.

compendio de toda perfeccion y de toda pureza, apareció á veces á la sombra de un árbol, que desde entónces se consideraba sagrado.

Pero los sacerdotes alemanes trataron de dar al culto de María entre los germanos una direccion más cristiana, purificándolo de los elementos paganos, y dando orígen á la sagrada poesía marial. Poco es lo que dice de la Madre de Jesus la poesía de los tiempos *carolinos*; pues el *Héliand*, ese popular poema viejo sajon del siglo IX, que se ocupa de la historia del Salvador, á quien los alemanes llamamos *Heiland*, se limita á algunos epítetos, como *santa*, *bondadosa*, *clemente*. Los verdaderos cantos en obsequio de la Vírgen nacieron á principios del siglo XII, siendo uno de los más antiguos que ya respira una tendencia dogmática, el llamado *Arnsteiner Marienleich* (1), que tiene por autor á la abadesa del convento de Arnstein. Compara ésta á la Madre Vírgen con el cristal que penetran los rayos del sol, haciéndolo aún más puro. No fué ella la única abadesa poetisa de aquellos tiempos, sino que florecieron entónces tambien Hildegardis de Binga é Isabel de Schoenau. Otro canto marial es

---

(1) *Leich* es una palabra viejo-alemana, significando un canto compuesto de estrofas distintas, respecto al número de las líneas y á las rimas.

el que existe en un manuscrito del convento de Melk sobre el Danubio, conteniendo estrofas de seis líneas, que terminan todas con las palabras: *Santa María.* Conforme á la himnología greco-latina, la que es la Reina del Cielo, Puerta del Paraíso, Sagrario del Espíritu Santo, aparece en aquella poesía adornada con una copia de sobrenombres llamados *flores*, porque son un ramillete de éstos escogidos del Antiguo Testamento.

Hay un himno en honor de la Vírgen encajado en una contemplacion de los libros de Moises, y otra *secuencia de María Santísima* existe en San Lamberto; pero las primeras estrofas de esta poesía no son sino una traduccion de un himno latino atribuido al llamado *Hermannus Contractus* de Reichenau.

Habla al corazon un himno lleno de sentimiento entrañable, dedicado á la intercesora de los pecadores, la *secuencia de Santa María de Muri*, que, segun opina el Sr. Scherer en su *Historia de la poesía alemana de los siglos* XI y XII, se debe á una poetisa. Pero la palma entre las poesías sagradas en honor de María, la merece quizá la que se encuentra en Hannover en un manuscrito del siglo XII, titulado *Alabanza de la Vírgen María*, y que tiene por autor á un sacerdote de Colonia.

Este llama á la Vírgen cielo altísimo en que

mora Dios, y la compara á la hermosa luna, por sobresalir ésta de todas las estrellas, así como María sobresale de todos los Santos. Segun el vate coloniense, es ella el jardin cerrado custodiado por el mismo Dios, que en el huerto de aquel cuerpo virginal plantaba el árbol de la vida; ella es el altar sagrado, y hasta su nombre es trascendental, pues significa amargura. Llaman la atencion en aquella poesía los sentidos lamentos de María por la muerte de su Hijo; implora la Madre dolorosa á las criaturas todas para que la acompañen en su hondo pesar; implora á la Cruz, para que comparta con ella su precioso tesoro, guardando la sangre de Jesus, y dando á ella el cadáver querido, y María quiere llenar de sus lágrimas todas las heridas de su Hijo. El poeta que ha acompañado á la Vírgen en su dolor participó tambien de su regocijo con motivo del nacimiento de Jesus y de su resurreccion, y pintó la gloria de la Madre de Dios, á la cual el mismo Jesus introdujo en el cielo, teniendo ella la luna bajo sus plantas, y significando su vestidura blanca y roja su propia pureza y la sangre de su Hijo. Ya viste ella el ropaje de oro que vistió Luzbel ántes de su rebeldía contra Dios. Ya cuando niña, dice el vate coloniense, María no amaba sino al Criador, preguntando por él á la tierra hermosa, á las estrellas y á las auras, hasta que encontrase

al Altísimo, cuya dulzura y magnificencia alababan sus labios. No ansiaba sino á Él, y no descansaba hasta que le hubiese encontrado. Entónces derritióse su alma por aquel fuego de Dios y despreció á toda criatura. Todo lo que no fuese Él, no le parecia nada. Pues Él es el sol que brilla siempre en todo su poder, y á que no empañan ni las nubes ni la noche.

Contemplar el rostro inefable de María: hé aquí la gracia, hé aquí la dicha que pide el bardo en premio de su canto al separarse el alma de su cuerpo.

Despues de este *poema lírico* empieza otro período, el de la *poesía épico-didáctica* consagrada á la vida de María, segun la relacion de tradiciones apócrifas, y á la infancia de la Vírgen y de Jesus, hasta que á fines de la Edad Media la poesía marial concluye tomando otra vez un poderoso vuelo lírico, y reune en la *Goldne Schmiede* (Fragua de oro) de Conrado de Wurzburgo todo lo que hasta entónces habian cantado en loor de la Madre del Verbo, cuya vida es un poema interesante en todas sus fases y en todas sus épocas.

Una de las fuentes más antiguas para las milagrosas historias apócrifas relativas á Jesus y á su Madre es el *Pseudo-Evangelio de Nicodémus*, de que se halla una representacion poética en un manuscrito del siglo XIV que se conserva en Stuttgart.

Otro evangelio apócrifo lo aprovechó el llamado *Pfaffe Wernher* (Cura Wernher), de Tegernsee, para el poema que, con el título *Vida de María*, escribió en 1173, representando en el primer canto la vida de Santa Ana, madre de María; en el segundo, la juventud de la Vírgen y sus bodas con San José, y en el tercero, el nacimiento de Jesus hasta el regreso á Judea. Cada canto termina con una oracion. Piérdese el poeta á menudo en episodios que retienen la marcha de la accion; pero el sentimiento religioso halla en su lira acentos de hermosa vibracion, reuniendo su poema prendas de estilo y cualidades de diccion que lo hacen acreedor, no sólo á las consideraciones, sino á la gratitud de la crítica.

Preséntase la Vírgen en el mencionado poema en toda su virginalidad y en su amor de lo celestial. Pretende su mano un bizarro jóven, que al verse desdeñado por ella empuja hasta á los sabios del templo para que hablen en su favor, amonestándola el mismo obispo: «Dios ha dado una mujer á Adan, y si de esta pareja no hubiesen salido todos los hombres, el mundo sería un desierto, y nadie imploraria á Dios. Cásate, pues, con el hombre para que lo pases bien, y Dios te bendecirá y te concederá hijos queridos que han de ser tu gloria.» A eso le contesta la *Rosa de Jericó*, la Vírgen: «Recibió Adan á Eva de la mano de Dios, pero Abel gozaba más por

haber guardado casta su alma; Dios le dió dos coronas, la de los mártires, y la otra en recompensa de que fué puro é inmaculado.»

A otro cura, *Conrado de Heimesfurt*, que debió florecer cerca el año 1220, se debe una poesía titulada *Von unser vrouwen hinvart* (La Asuncion de Nuestra Señora), y dice el vate que no podria cantarse asunto más encantador para los hombres. Y yo tengo una satisfaccion en comunicar al lector la relacion del cura de Heimesfurt. Dice éste que San Juan, á quien Jesus, ántes de espirar en la cruz, recomendó á su Madre, estableció en Sion, al salir para Asia, un albergue á Nuestra Señora, donde ésta pasaba sus dias llena de amargura. Ya habian trascurrido dos años de luto, cuando el ángel Gabriel la anunció que dejaria el mundo al tercer dia para ocupar cual reina el trono más alto. Y la dió una palma del Paraíso, que habia de ser llevada delante de su sarcófago, y un ropaje blanco que ella debia vestir. A los ruegos de María San Juan fué llevado por el ángel desde Efeso á la estancia de la Vírgen, donde entraron tambien los doce compañeros de Jesus, encontrándose entre ellos San Pablo. Y cuando los apóstoles elevaban sus preces hácia el cielo, apareció en medio de ellos el Salvador, anunciándoles que despues de tres dias volveria. Así lo hizo, cubierto tambien con una vestidura blanca como la

nieve, y recomienda el alma de su Madre moribunda al Arcángel Miguel. Despues de haber muerto la Vírgen sin dolor alguno, los Apóstoles llevan su cadáver, designando á San Juan para que llevase la palma que el ángel Gabriel habia traido del Paraíso, y ángeles tienen por encima del féretro una corona bella como el círculo que rodea á la luna cuando se halla ésta en la plenitud de su esplendor. Atraidos por el bellísimo canto de los ángeles, acuden los judíos en tropel, estando al frente su pontífice; y sabiendo que es María la que ha de ser enterrada, atacan el féretro. Pone las manos sobre éste el pontífice judío, pero de repente péganseles aquéllas al féretro, y los judíos enemigos se ven aterrados por una enfermedad repentina. Implora el pontífice para que se librasen sus manos, y sólo cuando arrepentido cree en el Señor y recibe las aguas del bautismo, vese salvado por San Pedro por medio de la palma, que cura tambien á los otros judíos, que se convierten todos ménos cinco. Despues llevan á María á la tumba, custodiándola los discípulos durante dos dias y noches, hasta que el tercer dia llega el Señor. «¿De qué modo debo honrar á mi Madre?» les pregunta Jesus. Callan todos, y exclama San Pedro: «¡Acógela en el cielo!» Y Jesus anima el cuerpo de la difunta, prometiendo á la resucitada una vida eterna, libre de muerte y de amargura, y

suben juntos al cielo. Al despedirse los apóstoles llega tarde, como siempre, Santo Tomás, y cuando los otros quieren burlarse de él los avergüenza, diciéndoles que él fué agraciado por Dios con un favor particular, pues le fué permitido asistir al espectáculo misterioso y sublime de la Asuncion de la Reina del Cielo, que al remontarse á las alturas celestes le dejaba su cintura.

Habia quien consideraba idéntico con el autor de este poema, Conrado de Heimesfurt, á *Conrado de Fussesbrunn*, poeta austriaco que aparece desde 1182 á 1186 en documentos de Fuezprunn, cerca de Krems (Austria baja). Aprovechó éste una fuente latina para su poema titulado *La Infancia de Jesus*, que empieza con el casamiento de María, y es un retrato delicioso de la vida de Alemania del siglo XII. Rica de colores la paleta del vate, pinta con gracia singular el jardin del Buen Ladron, que obsequia á la Sacra Familia segun la manera y la costumbre *francesas*. Produce asimismo un encanto particular la narracion tan candorosa de los milagros que tenian lugar en el viaje á Egipto, jugando con el Niño los dragones y los leones, que no se apartan de él hasta que los ahuyenta, é inclinándose hácia él un árbol tan alto que nadie puede alcanzarlo (1).

---

(1) Un milagro semejante lo atribuye á la *Vírgen* una

Hay otros poemas titulados *Vida de María*, por *Walther de Rheinau* y por *Wernher*, siendo la una, segun la opinion del Sr. Mone, obra de un sacerdote del convento de Rheinau, cerca de Schaffhausen, y la otra, segun cree el Sr. Hagen, la composicion de un suizo, estribando en un libro de San Dionisio referente á María Santísima.

Pero la más popular *Vida de María* fué la que escribió *Fray Felipe*, y que existe en la Cartuja de

---

composicion *catalana* en que José, dudando de María, se despide de ella para siempre y emprende su camino. La Vírgen, confusa y ruborosa, sigue á su esposo, pero sintiéndose fatigada y falta de alimento se detiene para pedirle que le dé una fruta de un manzano vecino. José reniega. El árbol entónces inclina su tronco y ramas, y deposita la deseada manzana en manos de María. Ante este milagro, José cae de rodillas y cree.

La Vèrge, vergognoseta,
Va derrera'l seu espos,
En sent á mitja costeta;
—Joseph, cansada estich jo.
—Senteuvos aqui, María,
Sota d'aquest pomeró.
—Joseph, havéume una poma.
—María, havéuvosla vos.
Las branquetas s'abaixaban
Per virtut del Salvador.
Ya se li agenolla als peus
Y li demana perdó.
—Ara si que veig, María,
Que porteu al Redemptor.

La composicion citada la publica D. Víctor Balaguer en *La Academia*, correspondiente al 30 de Diciembre de 1847.

Seitz (Stiria), teniendo por base un poema redactado en rimados hexámetros latinos. Pinta el poeta de mano maestra á la Vírgen, la de los cabellos de oro, la de los ojos émulos del zafir, la de la tez de rosas, y á San José, cual varon castísimo, en el andar y estar, en los ojos y las miradas, en las palabras y los gestos, en fin, en todos los conceptos. Y lo mismo que el *Canto de María de Arnstein*, dice que Jesus nació de la Vírgen á semejanza del rayo del sol que penetra por el cristal, quedando éste claro, puro, intacto y limpio (1). Despues cuenta los signos prodigiosos que acompañaban el nacimiento del que es sol de justicia, y lo mismo que Conrado de Heimesfurt narra los milagros que ocurrieron en la huida á Egipto.

Muéstrase el culto de María tambien en el *Pasional* de un poeta desconocido de la segunda mitad del

---

(1) ¿Qué español no recuerda los versos del gran Calderon, en *El Gran Príncipe de Fez*, que dicen :

... si ese sol ilumina
Por un vidrio, sin que el vidrio
Se empañe, turbe ó resista,
¿Por qué no iluminará
Cristo, que es sol de justicia,
Las entrañas de una madre,
Sin daño ó lesion, el dia
Que hijo de Dios de su seno
Desciende á que la divina
Naturaleza la humana
En sí la abrace y la admita?

siglo XIII. Aquel *Pasional*, que consta de cien mil versos, contiene una serie de *leyendas mariales*. Vemos á la Vírgen coger de la boca de sus adoradores los *Ave-María* cual rosas, y hacer de ellos una guirnalda que ha de adornar su frente; y en los labios de los que en vida le rendian culto, cria aún en la tumba, flores, purísimas azucenas, ostentando cada hoja en letras de oro la salutacion del Angel: *Ave-María*. Vemos á una madre, á que robaron su hijo, acudir en su pesar profundo á Nuestra Señora, y robarle el Niño que retiene en rehenes hasta que el hijo de sus entrañas haya logrado la libertad, y recordando la Vírgen que ella misma es madre, y que por su propio Hijo ha sufrido dolores sin cuento, ayuda, llena de misericordia, á la pobre madre. Vemos á María hasta desde los lienzos tender su brazo, pintado por mano terrestre, para amparar á quien la implore. No hay ningun ladron que no alcance por ella la misericordia divina, si á ella le ha ofrecido una florecita, ó si cada dia ha rezado un Ave-María. No faltan en las leyendas mariales elementos paganos, por ejemplo, cuando vemos á la Vírgen salir en pro de un caballero devoto á ella, tomando por él escudo y lanza, miéntras él está orando. Leyenda semejante la cuenta Cesario de Heisterbach, que me trae á la memoria el romance español referente á Fernan Antolinez, uno de los

caballeros del Conde de Castilla, Garci-Fernandez, salvando el honor de este devoto de María la misma Vírgen, que miéntras él oye misas, toma su figura y pelea por él en la batalla.

Una de las leyendas mariales más lindas la cuenta un vate desconocido del siglo XII. Titúlase ésta *El Muchacho judío*, y dice que éste visitaba una escuela cristiana, donde cautivaba sus ojos una imágen de María Santísima, y complacíase en limpiarla las telarañas. Poco despues el muchacho judío, viendo la celebracion de la Eucaristía, se atreve á comer asimismo el pan bendito. Por lo tanto, mandan á su padre que mate al muchacho, y á éste le echan luégo en un horno. Pero quédase ileso, pues le ampara María, que no olvida que él habia limpiado su imágen. «Hazte bautizar, le decia la Vírgen, y hazte hijo de Dios; que por más que te odie tu padre, yo seré madre tuya.» Y al llegar su padre, rehusa el muchacho salir del horno hasta que llegue el obispo. Viendo éste al niño, le lleva cariñoso en sus brazos y le bautiza, así como á mucha gente, que goza la palabra divina como si fuese dulce y sabrosa miel.

Otra leyenda es la siguiente: Habia un ciego, pero que veia á Dios, que es la luz infinita, la luz inextinguible, la luz creadora. Y cuando los judíos de Roma decian que era imposible que María des-

pues de su alumbramiento permaneciese vírgen, él les demostraba lo contrario, y cuando gritaban ellos en tono de burla: «Pero Dios y la Vírgen te tienen ciego»; contestó: «En tres dias recobraré la vista.» —«Pues bien, si eso se verifica, nos harémos cristianos», decian los judíos. Y el ciego, cuya desgracia avivára su fe, en vez de sumirle en la desesperacion, demostraba que la verdadera virtud gana en grandeza al pasar por el crisol del infortunio, cantó en la catedral un responsorio suyo en honor de María, y en seguida recobró la luz de los ojos.

Pero al lado de estas leyendas poéticas hay otras que tienen un carácter de dudosa religiosidad. Por ejemplo, si leemos que un ladron que tenía la buena costumbre de rezar incesantemente Ave-María y que por sus crímenes se le condenó á ser ahorcado, le salvó la Vírgen, que durante tres dias sostuvo la cuerda de modo que no se ahogase, dando ocasion á que la cortase un transeunte.

Llama la atencion tambien una leyenda relativa á *Teófilo*, el Fausto de la Edad Media. Esta leyenda tiene un orígen griego, siendo traducida despues al latin. La cuentan tambien Cesario de Heisterbach y el autor del Pasional, mencionándola asimismo Conrado de Wurzburgo y otros. Y el mismo asunto se encuentra en un poema latino de la monja Hroswitha. Segun dicha leyenda, Teófilo, que fué nom-

brado obispo, pero que habia declinado aquella dignidad, aspiraba despues á recobrarla, instigado por la ambicion. Y un judío, peritísimo en la nigromancia, le prometió proporcionarle lo que deseaba, si hacía un pacto con el diablo, renegando de Dios, de Cristo y de la Vírgen. Así lo hizo Teófilo; pero un dia, cuando se habia dormido delante de una efigie de María Santísima, se le apareció ésta en el sueño, y le reprehendió por lo que habia hecho. Mortificado por la penitencia, pidió perdon, y la Vírgen, viendo que su temor sería eterno, porque el diablo retenia aún el documento en que estaba el pacto explícito, devuélvele éste, pues al despertar Teófilo lo encuentra junto á sí mismo. Al obispo y á los curas les refiere lo ocurrido, y todos alaban á Dios; pero él muere el tercer dia despues, entrando en el reino espléndido de los bienaventurados.

Entre las leyendas mencionaré tambien la titulada *Consuelo de las mujeres*, que tiene por autor á *Sigfredo el dorfer*.

Pasando á la *poesía lírica* en honor de la Vírgen, diré que se atribuye un canto marial á *Godofredo de Strasburgo*. Otro canto curiosísimo es el que se titula *Salutaciones de Nuestra Señora*, y que parece fué escrito á mediados del siglo XIII. Llámase el autor un «pecador aleman», y al entonar su himno invoca á la Santísima Trinidad para que le mande

el Espíritu Santo, el pozo, el lago, el mar anchísimo de los Testamentos Antiguo y Nuevo, para que sea capaz de cantar la que pudo concebir sin detrimento de su pureza; la en que la naturaleza perdia su índole; la que llevaba en sus entrañas un Niño, como el campo sin arado produce azucenas, y como el sol sin llama ilumina á traves del cristal. Compárase el modesto vate con el gallo que canta, y su espíritu lo compara á una centella pequeña que se quedaba en las cenizas de un incendio grande, é implorando la gracia divina, espera que llegará blanco como un cisne al valle vastísimo de Josafat. Las *salutaciones de Nuestra Señora* son un canto muy artificioso, pues encuéntrase en ellas cincuenta veces en las rimas la misma vocal, y despues el poeta da principio á las *salutaciones*, llamando á la Vírgen *Vástago de la noble raíz de Jesse* (1), *Gloria de los ángeles*, *Princesa de estirpe régia*, *Hija de Dios*, *Cuna de Cristo*. La compara á la zarza de Moises, que ardia sin consumirse, pues del mismo modo María se quedaba siempre pura é inmaculada. Y agota el poeta todas las imágenes, todos los epítetos, todos

---

(1) Estriba este sobrenombre en las palabras de Isaías, capítulo XI, versículo 1 y 10. «*Egredietur virga de radice Jesse, et flos de radice ejus ascendet.— In die illa radix Jesse, qui stat in signum populorum, ipsum gentes deprecabuntur.*»

los sobrenombres, para adornar de ellos á la dulce María.

Entre los *Minnesaenger*, que en sus cantos se dedicaron al culto de ésta, mencionaré al maestro *Sigehero*, que floreció en la córte de Bohemia en la segunda mitad del siglo XIII. Pero la mayor perfeccion la alcanzaba la poesía marial en *La Fragua de oro*, de *Conrado de Wurzburgo*, debiendo esta composicion brillante su nombre á una frase del autor, ese hierofante de la fe, ese inspirado revelador del verbo de su generacion, que dice en los primeros versos de su poema: «Quisiera fundir en mis entrañas poesías de oro y empuñar el martillo de mi lengua en honor de la Vírgen.» Esa poesía, semejante al oro purísimo, nació por los años de 1280, y es un venero riquísimo de imágenes y metáforas bellas, un sin par ramillete, conteniendo todas las fragantes flores que la Edad Media, así el pueblo, como la literatura, consagraba á la Emperatriz del Cielo, Ciudad viva de la deidad, fundamento eterno de la fe, vara viva de que brotó aquella dulce almendra llamada Cristo. La armonía de los hermosos versos y el sentimiento religioso que se exhala como un perfume, hacen de este poema, dedicado á la Flor del Cielo desprendida, una obra que no desdeñarian patrocinar con sus nombres los más inspirados poetas de España, tierra clásica de la Vírgen.

*Conrado de Wurzburgo*, que formaba su estilo poético en el de *Godofredo* de *Strasburgo*, brilló á fines del primer período clásico de la literatura alemana por las galas de su diccion florida, teniendo los talismanes de la seduccion en su pintoresca palabra, en la armonía de sus versos, en la pompa de su rima, en el raudal de sus modulaciones métricas. La obra última del vate que murió en Basilea en 1287, fué la *Guerra troyana*, pero esta composicion lánguida no añadió ningun título de gloria á los que habia conquistado ya por la cristalina arquitectura de sus estrofas, por la incomparable sonoridad armoniosa de su rimada música, por su delicioso cuento *Engelhart* y *Engeltrut*, por su poema *el emperador Othon el de la barba*, por sus leyendas de *San Silvestre* y de *San Alejo*, y por sus composiciones líricas. Durante dos siglos enteros su *Fragua de oro* fué objeto de veneracion, pareciendo la misma *Vírgen* haber movido y afinado las cuerdas de su lira, y casi todos los poetas alemanes que despues de *Conrado de Wurzburgo* entonaron himnos á María Santísima, admiraron y trataron de imitar aquel poema que dice: «Aunque mi poesía se elevase á las alturas como el águila altiva, los vuelos de mis palabras no podrian llevarme por encima de tu alabanza, Vírgen María. Traspasará una caña al mármol y á la pedrería, y el plomo blando al dia-

mante ántes de que alcance yo la altura de la alabanza que á tí te corresponde. Sólo cuando se calculen las estrellas y el polvo de los soles y se enumeren los granos de arena y las hojas todas, tu alabanza será celebrada debidamente.»

Y para concluir, recordarémos una estrofa del ilustre poeta Zorrilla:

«María, soberana
De cuanto el orbe encierra,
Rocío de la tierra,
Estrella de la mar,
Tu nombre misterioso
Será el fanal tranquilo
Que alumbrará el asilo
De mi terreno hogar.»

FIN DEL TOMO CUARTO.

(ESTÁ EN PRENSA EL TOMO QUINTO.)

# ÍNDICE.


| | Págs. |
|---|---|
| ANTE LA TUMBA DE MIS QUERIDOS PADRES. . . | V |
| I.—Algunas consideraciones sobre el desarrollo del ideal de la Vírgen en la pintura. . . . . | 1 |
| II.—Los maestros Guillermo y Esteban. (La Escuela primitiva de Pintura de Colonia.). . . . . | 11 |
| III.—Engelberto I, conde de Berg y arzobispo de Colonia.. . . . . | 45 |
| IV.—Alberto Magno. . . . . | 64 |
| V.—Erwin, maestro de la catedral de Estrasburgo. | 88 |
| VI.—Guillermo Tell.—Walter Fürst.—Werner Stauffacher.—Arnaldo de Melchthal. . . . . | 109 |
| VII.—El caballero helvético Arnoldo Strutthahn de Winkelried y la batalla de Sempach. . . . | 132 |
| VIII.—Adriano de Bubenberg y Hans de Hallwyl. | 148 |
| IX.—Fray San Nicolas von der Flüe.. . . . . | 161 |
| X.—El historiador suizo Egidio Tschudi. . . . . | 166 |
| XI.—La Universidad de Tubinga y Eberhardo, el de la Barba. . . . . | 171 |
| XII.—Los Ensinger, maestros de la catedral de Ulm. . . . . | 201 |
| XIII.—Un obispo artista, San Bernwardo. . . . | 246 |
| XIV.—Huberto y Juan van Eyck. (La Escuela primitiva de Pintura de Flándes.) . . . . . | 257 |
| XV.—El pintor Juan Memling. . . . . | 272 |
| XVI.—Los sucesores neerlandeses de los hermanos | |

Págs.

Van Eyck. . . . . 291
XVII.—Martin Schongauer y Miguel Wolgemut. (Dos precursores de Alberto Durero.). . . . . 310
XVIII.—Las glorias de Nuremberg.—Adan Krafft, Vito Stoss, Pedro Vischer, Pedro Héle, Juan Müller, llamado Regiomontano. . . . . 325
XIX.—Alberto Durero. . . . . 338
XX.—Los sucesores de Durero y Lúcas Cranach. . 385
XXI.—La catedral de Colonia. . . . . 392
XXII.—Juan Holbein, el menor, y sus predecesores Juan Holbein, el mayor, y Juan Burckmair. 431
XXIII.—Lúcas de Leiden, Quentin Matsys. . . . 478
XXIV.—Pedro Pablo Rubens. . . . . 493
XXV.—Los pintores Antonio Van-Dyck, Francisco Snyders, Jacobo Jordaens y Francisco Hals y sus discípulos. . . . . 519
XXVI.—El pintor David Teniers, el menor.—Los Breughel, una familia de artistas. . . . . 534
XXVII.—Pintores de género.—Miniaturistas.—Paisagistas. . . . . 544
XXVIII.—El pintor humorista Juan Steen. . . . 569
XXIX.—Rembrant Van Rijn. . . . . 573
XXX.—Antonio Rafael Mengs. . . . . 592
XXXI.—La tumba de Thorwaldsen.—Juan Joaquin Winckelmann. . . . . 606
XXXII.—El poeta y crítico Gotoldo Efrain Lessing. . . . . 628
XXXIII.—El padre de Fernan Caballero. . . . 648
XXXIV.—La Vírgen en la poesía alemana de la Edad Media. . . . . 666

# ERRATAS,

## EXPLICACIONES Y DESCUIDOS QUE SE HAN NOTADO.

En la página 9, líneas 12 y 23, donde dice *Karlsruhe*, léase *Darmstadt*.

En la página 43, línea 22, donde dice el *Juicio Eterno*, léase el *Juicio Final*.

En la página 148, línea primera, donde dice *Bubenbeng*, léase *Bubenberg*.

En la página 228, línea 8, se encuentra la palabra *lansquenetes* (en aleman, *landsknechte*). Así se llamaba la famosa infantería alemana del siglo XVI que, teniendo por arma la pica y por padre de su organizacion al afamado Jorge de Frundsberg, uno de los héroes de la *Walhalla*, por sus bríos pudiera compararse á aquellos tercios de los siglos XVI y XVII que, siendo como el resúmen abreviado del tipo español, segun que lo forjaron las complicaciones de la reconquista, la raza y el clima, pasearon por Europa en triunfo el estandarte glorioso de la infantería española. A la alemana, que tenía una organizacion y jurisdiccion particulares, le faltaba solamente la sobriedad, y ademas tenía una gran aficion al juego de suerte, y como uno de éstos era el *lansquenete*, de aqui recibió el nombre la infantería alemana.

En la página 264, línea 22, donde dice *San Bavo*, léase *San Bavon*.

En la página 278, línea 7, donde dice *Estudios bélgicos*, léase *Estudios belgas*.

*Hans* y *Juan* Memling son una misma persona. *Hans* es palabra alemana. Los alemanes decimos tambien *Hans* Holbein en vez de *Juan* Holbein.

*Rogel* y *Rogerio* Van der Weyden son tambien unamisma persona.

# OBRAS DEL MISMO AUTOR.

---

## POESIAS ESCRITAS EN ALEMAN.

| | |
|---|---|
| Un ramillete de romances españoles. | Un tomo. |
| Ecos de Andalucía. . . . . | Id. |
| Las maravillas hispalenses. . . . | Id. |
| Flores de Hesperia. . . . . | Id. |
| Siemprevivas de Toledo. . . . . | Id. |
| El libro de mis amigos españoles. . . | Dos tomos. |
| Los héroes alemanes de 1870. . . . | Un tomo. |

## OBRAS ESCRITAS EN CASTELLANO.

Pasionarias de un aleman-español. — Artículos acerca de la representacion de la Pasion y muerte de Nuestro Señor Jesucristo en Oberammergau.

---

UNIVERSITY OF CALIFORNIA AT LOS ANGELES
THE UNIVERSITY LIBRARY

This book is DUE on the last date stamped below

Form L-9–15m-7,'35

UNIVERSITY of CALIFORNIA
AT
LOS ANGELES
LIBRARY

CT
1054 Fastenrath -
F26w La Walhalla.
v.4

UC SOUTHERN REGIONAL LIBRARY FACILITY
A 000 189 910 3

CT
1054
F26w
v.4